

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



OS VÁRIOS CONTEXTOS EXPOSITIVOS DA
STREET ART

Entre a rua e a galeria

Joana Paramés Ferreira

Dissertação

Mestrado em Museologia e Museografia

Dissertação orientada pela Professora Doutora Alice Nogueira Alves e coorientada pelo


Dr. Pedro Soares Neves

2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Joana Paramés Ferreira, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Os vários contextos expositivos da *street art* – Entre a rua e a galeria”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

A handwritten signature in blue ink, reading "Joana Paramés Ferreira". The signature is written in a cursive, flowing style.

Lisboa, 04/02/2018

RESUMO

Atualmente, quando se quer ver uma obra de *street art*, não temos necessariamente de dar a volta à cidade para encontrar pinturas nas paredes, basta-nos visitar apenas um local – uma galeria de arte ou um museu – e encontrar aquilo que procuramos. De facto, isto acontece porque o *graffiti* e a *street art* têm ganho um reconhecimento cada vez maior dentro das instituições de arte.

Mesmo havendo uma ideia preconcebida de que esta expressão artística ainda é pouco comum em interiores, a sua conceção no interior e no exterior sempre existiu em paralelo, para além do *graffiti* ser considerado como vandalismo. Como prova da sua longa história sabemos que foi em finais dos anos setenta que as primeiras galerias expuseram *graffiti*, nos EUA, propagando-se esta tendência à Europa mais tarde. Nesse contexto, em Portugal também se criaram muitas *crews* de *writers*, que começaram a mostrar vontade de trazer a arte da rua para os espaços interiores.

No entanto, quando falamos de *street art*, ou com artistas de *street art*, verificamos que existe sempre uma dualidade da exposição artística na rua e na galeria de arte, e que estes dois contextos, o exterior e o interior, levantam questões sobre a conceção artística do ponto de vista dos seus criadores

A criação de organismos e plataformas, públicas e privadas, vieram dar a oportunidade ao *graffiti* e à *street art* de se inserirem em contextos legais e institucionais, seja na rua ou na galeria de arte, e também de os incluir no mundo oficial da arte de um modo muito mais facilitado.

Nesta dissertação, é estudado o conceito da *street art*, oferecendo-se uma visão geral sobre as exposições de *graffiti* e *street art* realizadas desde a década de 1970. Além disso, entrevistaram-se três artistas de *street art* portugueses, tendo em conta as suas visões e dualidades sobre a apresentação da sua arte tanto no contexto interior como no exterior.

Palavras-Chave:

Graffiti; Pós-*graffiti*; Arte Urbana; Museu; Galeria de arte;

ABSTRACT

Nowadays, when we want to see a work of street art, we do not necessarily need to go walk around a city to find paintings on walls, we can just visit one place - an art gallery or a museum - and find what we are looking for. In fact, this is because graffiti and street art have gained increasing recognition within art institutions.

Even though this artistic style is substantially more common outdoors, its conception between exhibiting this style of art both indoors and outdoors developed in parallel, despite it being considered vandalism. As proof of this long history, we know that it was in the late seventies that the first galleries exposed graffiti in the USA, propagating this trend to Europe later. In this context, in Portugal, crews of writers were created, and began to show a desire to bring this art-form from the street to interior spaces.

However, when we speak of street art, or with street artists, we find that there is always a duality between these styles of artistic exhibition (on the street and in the art gallery), and that these two contexts, exterior and interior, raise questions about the artistic conception from these authors' point of view.

The creation of public and private organizations and platforms has given graffiti and street art the opportunity to enter legal and institutional contexts, whether on the street or in the art gallery, and to include them officially in the art world much more easily.

In this dissertation, the concept of street art is studied, offering an overview of the graffiti and street art exhibitions held since the 1970s. In addition, three Portuguese street artists are interviewed, considering their visions and dualities about the presentation of their art in both the interior and exterior contexts.

Keywords:

Grffiti; *Post-Grffiti*; Urban Art; Museum; Institution of art

Aos meus avós e ao meu tio Rui

Agradecimentos

O desenvolvimento desta dissertação foi possível graças não só a mim, mas também, em grande parte, ao envolvimento de muitas pessoas que ajudaram a que o meu objetivo se concretizasse.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer à minha orientadora, a professora Alice Nogueira Alves, por todo o interesse, dedicação e ajuda que demonstrou ao longo do desenrolar do meu trabalho, sendo que a melhor parte dos nossos seminários se fizeram pelas ruas de Lisboa em busca de peças de *street art*, para a partilha do mesmo gosto por esta arte.

Seguidamente, gostaria de agradecer ao meu coorientador, Pedro Soares Neves, por me ter introduzido no mundo da *street art* e me ter dado a excelente oportunidade de poder integrar a equipa de voluntários para o *Street Art & Urban Creativity – 2017*, no qual também pude ajudar na gestão de um espaço expositivo, onde conheci alguns artistas e fiz excelentes contactos. Ambas as experiências me enriqueceram muitíssimo a nível pessoal e profissional, dando-me ferramentas úteis para poder utilizar no meu trabalho. Obrigada por estes desafios e pela disponibilidade que sempre mostrou em me ajudar.

Agradeço também à plataforma Underdogs pelo bom acolhimento que sempre me prestaram na sua loja, e à Galeria de Arte Urbana – GAU, pela disponibilização de informação útil para a minha dissertação.

Aos artistas, pela sua fabulosa disponibilidade ao partilharem comigo grande parte da experiência da sua vida pessoal e profissional. À Tamara Alves, pela sua simpatia em me acolher e partilhar as suas histórias, ao Nomen e ao Ram por me darem a conhecer o seu fantástico *Double Trouble Studio*, no qual vivi a essência do *graffiti* na sua forma mais pura, tendo-me incentivado para a continuação da pesquisa.

Não esquecerei nunca, de agradecer a todos os meus amigos, pois, sem o seu apoio, nada disto poderia ter acontecido. Em especial, ao Marco Oliveira Borges que, nos largos anos em que já nos conhecemos, sempre insistiu em me tentar introduzir no mundo do *graffiti*, e por, finalmente, neste ano da execução da minha dissertação, o ter conseguido. Agradecer-lhe também pela disponibilização do seu arquivo fotográfico pessoal de *graffiti* e *street art*, para o enriquecimento do meu trabalho; ao Davide Rafael Santos, pelo seu incondicional apoio a qualquer hora da noite, ensinando-me sempre que «um bom amigo é sempre grato, e a gratidão não se proclama, pratica-se»; à Vera Bello Dias e à Cátia Matos, por mostrarem que sempre serão o meu apoio e escape nos momentos bons e menos bons da vida; à Sofia Pereira e ao Miguel Santos pelas conversas e cafés insubstituíveis, que me motivaram e deram a inspiração necessária para a criação deste trabalho.

À minha querida família por todo o suporte e apoio nas minhas escolhas mais «artísticas». Sem eles, não teria conseguido chegar aqui. Em especial à minha tia Maria Manuel, pela confiança que sempre depositou em mim e pelo otimismo com que se apresentou perante a conclusão deste trabalho; aos meus pais, por não deixarem de acreditar em mim, e pela disponibilidade e amor que sempre me transmitiram; e à minha irmã Katia, pelas conversas de motivação, pela partilha de experiências de vida e pelo carinho com que sempre me aconselhou, que fizeram com que pudesse sempre seguir em frente.

Por último, ao meu Phil, sempre presente desde o início deste desafio até à sua conclusão. Sem ele nunca poderia ter concluído este trabalho. Obrigada por ter sido, desde que o conheço, mas em especial ao longo desta dissertação, o meu pilar, em todas as circunstâncias, e por ter conseguido fazer-me ver que, ao concluir este trabalho, «podemos fazer tudo aquilo que quisermos». Agradeço também, a paciência infindável com que sempre me motivou, me deu força, e me fez ver o lado melhor da vida, nesta longa e difícil viagem. Obrigada por todo o amor.

Índice

Introdução	13
1 Definindo a <i>street art</i>	17
O <i>graffiti</i> , a <i>street art</i> e a arte urbana	17
2 Galerias, instituições e plataformas	27
A criação das primeiras galerias de <i>graffiti</i>	27
2.1.1 O contexto internacional – Os EUA	29
2.1.2 O contexto internacional – A Europa	38
Contexto Nacional – Portugal	44
2.1.3 PRM e THC	45
2.1.4 LEG e VSP	48
2.1.5 Galeria de Arte Urbana – GAU	51
2.1.6 Underdogs	52
3 Análise da realidade contemporânea portuguesa – entrevistas com artistas	54
Entre a rua e a galeria	56
3.1.1 O interior	56
3.1.2 O exterior	73
Conclusão	79
Bibliografia	84
Anexo 1	89
<i>Graffiti</i> nova-iorquino	89
Primeiros coletivos de <i>graffiti</i> americano	93
<i>Graffiti</i> português	95
<i>Street art</i> : murais contemporâneos	99
Tamara Alves	103
Ram	106
Nomen	109
Anexo 2	112
Entrevistas com três artistas	112
Tamara Alves	112
Ram	119
Nomen	131

Índice de Imagens

Figura 1 - Interior do metro de Nova York (Greig, 2013)	89
Figura 2 - Interior do metro de Nova York (Greig, 2013)	89
Figura 3 - Interior do metro de Nova York (Greig, 2013)	90
Figura 4 - Exterior de carruagem de comboio de Nova York (Greig, 2013)	90
Figura 5 - Riff 170 em 1975 (Ehrlich & Ehrlich, 2007).....	91
Figura 6 - Exterior de carruagem de comboio por Tracy 168, Nova York, retirado de Fatcap.com.....	91
Figura 7 - Exterior de carruagem de comboio, por Dondi. Nova York, retirado de Fatcap.com.....	92
Figura 8 - Capa do catálogo da United Graffiti Artists, 1975 (http://artistsspace.org/exhibitions/united-graffiti-artist).....	93
Figura 9 - Coletivo United Graffiti Artists em 1973: COCO 144, Hugo Martinez, Rican 619, LEE 163, Nova 1, Rick 2, Ray-B 954, Cano 1, SJK 171, Snake 1, Stay-High 149, Stitch I, Phase 2, Charmin 65, Bug 170 (Ehrlich and Ehrlich, 2007).	93
Figura 10 - Exterior do Fashion Moda, com mural de Crash, 1982, ©Lisa Kahane. (Moore e Miller, 1985).	94
Figura 11 - Buni e Slap. Estação de Cascais, 2004. © Marco Oliveira Borges.....	95
Figura 12 - Turok. Estação de Cascais, 2003. © Marco Oliveira Borges.....	95
Figura 13 - Reus, Skate Park de Alcabideche, 2003. ©Marco Oliveira Borges.....	95
Figura 14 - <i>The Railers</i> . Obey. Algés, 1999. © Marco Oliveira Borges.	96
Figura 15 - Mural por Uber, Alcântara, c.2000. © Marco Oliveira Borges.....	96
Figura 16 - <i>30Paus</i> . Dega. Belém, 2000. © Marco Oliveira Borges.....	96
Figura 17 - Tela de Youth (Mundo Complexo), Festival de Hip-Hop de Oeiras, c.2003. © Marco Oliveira Borges.	97
Figura 18 - Slap (Silver Kids e The Railers). Mercado de Cascais, 2003.	97

Figura 19 - Wize. Ribeira das Vinhas, Cascais, 2005. © Marco Oliveira Borges.	97
Figura 20 - Hibashira, Hium, Klit, Knek, MAR, RAM, Time, Vhils, Xenz. Projeto: Visual Street Performance – VSP, 2008. © GAU/ Leonor Viegas. (http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html).....	98
Figura 21 - Mural de Youth. Festival Muraliza. Cascais, 2014.	99
Figura 22 - Mural de Mário Belém. Festival Muraliza. Cascais, 2014.	99
Figura 23 - Bordalo II, Festival Wool, Covilhã. (AAVV, 2015, 65).....	100
Figura 24 - Mural de Nomen, homenagem a DJ Bernas, Carcavelos, 2017.	100
Figura 25 - Trabalho realizado no âmbito do festival Muraliza, Cascais, 2014.....	101
Figura 26 - Trabalho realizado no âmbito do festival Muraliza. Cascais, 2015.....	101
Figura 27 - Fábio Carneiro. Aveiro. (AAVV, 2015, 95).	102
Figura 28 - Vhils. Exposição Dissecção. Museu da Eletricidade. Lisboa, 2014.	102
Figura 29 - Tamara Alves. Bairro Padre Cruz, Lisboa, 2016. © GAU/José Vicente. (http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html).....	103
Figura 30 - Tamara Alves, projeto Dias do Desassossego. Travessa do Carvalho, Lisboa, 2017. © GAU/Bruno Cunha. (http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html).....	103
Figura 31 - Por Tamara, Calçada da Glória, 2014. © GAU/José Vicente. (http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html).....	104
Figura 32 - Tamara Alves, Projeto Putrica. Freamunde, 2016. © Ferreira Monteiro (http://www.tamaraalves.com/)	104
Figura 33 - Tamara Alves. Lisboa. (GAU 2014, 161)	105
Figura 34 - Exposição de Tamara Alves "It's a pleasure to burn", 2017.	105
Figura 35 - Ram, projeto - Visual Street Performance - VSP 2008. Lisboa, 2008. © GAU/ Leonor Viegas. (http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html).....	106
Figura 36 - Ram, projeto - Às 5 no Mercado. Calçada do Marquês de Tancos, Parque de estacionamento Chão do Loureiro, 2014. © GAU/José Vicente. (http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html).....	106

Figura 37 - Ram. Projeto MURO - Festival de Arte Urbana Lx 2016. Rua do Rio Paiva, Lisboa, 2016. © GAU/José Vicente. (http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html)	107
Figura 38 - Ram e Klit. Projeto Flor de Íris - Corredor verde de Monsanto. Rua Fialho de Almeida, 2012. © GAU/José Vicente. (http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html)	107
Figura 39 - Ram. Exposição interior no Double Trouble Studio. Sassoeiros, 2016. © Ram (https://www.instagram.com/ram_lisbon/?hl=pt).....	108
Figura 40 - Nomen. MURO - Festival de Arte Urbana Lx 2016. Lisboa, 2016. © GAU/José Vicente. (http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html)	109
Figura 41 - Nomen. Largo da Oliveirinha, Lisboa, 2013. © GAU/José Vicente. (http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html)	109
Figura 42 - Nomen. O Bairro i o Mundo, Projeto Matilha. Loures. (AAVV, 2015, 116).	110
Figura 43 - Mural de Nomen. Dedicado a Youth. Carcavelos, 2017.....	110
Figura 44 - Mural de Nomen. © Nomen (https://www.nomen1.com/).	111
Figura 45 - Exposição interior de Nomen "All in Wonder". Palácio do Egito, Oeiras, 2017. © Nomen (https://www.nomen1.com/).	111
Figura 46 - Exposição interior de Nomen "All in Wonder". Palácio do Egito, Oeiras, 2017. © Nomen (https://www.nomen1.com/).	111

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Exposições de <i>Graffiti</i>	36
--	----

Introdução

A rua tem tudo para ser um lugar observado até ao mais ínfimo detalhe. É nela, quer se veja ou não, que as mais belas obras de arte se criam. Como sempre fui uma pessoa bastante observadora, e todos os detalhes, por mais pequenos que fossem, nunca me passaram despercebidos, as minhas motivações pessoais e interesses pela arte da rua, aquela que é criada num local ao qual podemos chamar de museu ou não, explicam o tema desta dissertação de mestrado.

Nos últimos anos, Lisboa tem experienciado uma vasta divulgação da *street art*, através de vários projetos. De facto, esta cidade tem vindo a ganhar um grande reconhecimento dentro desta expressão artística, conferindo-se uma maior importância aos artistas que usam a rua como suporte, a organismos que divulgam projetos a desenvolver no espaço público, a instituições que começam a expor obras de *street art*, a visitas guiadas em busca de grandes obras de arte. É graças a esta procura que este movimento artístico parece começar a ter um lugar importante na cidade de Lisboa, dentro de vários contextos, nomeadamente no da própria rua, mas também dentro do contexto das galerias de arte e dos museus, criando um forte impacto na sociedade atual.

A procura de novos artistas de *street art* pela sociedade e de locais que exponham este tipo de arte, motivaram-me a explorar dois pontos essenciais: a *street art* e a galeria de arte. Para desenvolver estes dois pontos, nesta dissertação pretendo estudar, analisar e avaliar os vários contextos expositivos da *street art*, tendo em consideração duas possibilidades: a rua e a galeria de arte – o exterior e o interior –, e a forma como elas são interpretadas, tanto pelo seu artista como pelo seu observador.

Saber se uma expressão artística que não é concebida para estar no interior de uma instituição, e sim no exterior, poderá ser tratada como as obras que se está habituado a ver dentro de um museu ou de uma galeria, levanta questões relacionadas com os próprios conceitos que definem um objeto, uma peça ou uma obra de arte, e sobre a sua musealização.

Por estes motivos, um dos fatores mais interessantes e importantes que esta dissertação examina, é a história da transformação que determinadas formas de *graffiti* tiveram, desde a sua criação nos subúrbios das cidades americanas e sua evolução para o conceito de *street art*, até à sua entrada na instituição e no mercado da arte. Esta transformação relata como se processou esta sucessão de acontecimentos, e de que maneira foi recebida pelo seu público espectador. Contudo, deve ficar aqui ressaltado que a questão dos museus da rua não é o objetivo de estudo desta dissertação, mas sim o de analisar os vários contextos expositivos da *street art*, dentro da instituição do mundo da arte e fora dela, e perceber como é que isso é encarado pelos artistas e influencia a sua produção artística.

Este trabalho começa com a definição dos termos que se irão referir ao longo do texto – o *graffiti*, a *street art* e a arte urbana – fazendo um pequeno levantamento do seu contexto histórico. Este conhecimento sobre o *graffiti* e a *street art*, baseia-se em definições que são desenvolvidas há algum tempo por variados autores, dentro do contexto académico, bem como do não académico. Por esse motivo, e por serem conceitos de árdua definição, existem muitos trabalhos de investigação, publicações, etc. de muitas áreas de conhecimento, relacionadas com esta questão. Nesta primeira parte da definição dos termos, realizou-se um pequeno contraste de ideias e teorias levadas a cabo por alguns dos autores que exploraram esta temática.

Na segunda parte desta dissertação analisar-se-á a forma como a arte da rua foi adotada pela galeria, ou seja, um levantamento sobre a criação das primeiras galerias conhecidas que começaram a aceitar expor nos seus espaços uma arte que, na altura, era considerada nas ruas como vandalismo. Esta ascensão à exposição de uma «arte exterior» num interior irá resultar no lucro dos seus artistas e dos galeristas com esta novidade. Esta «arte de rua» chegará ao ponto de ser considerada, inclusivamente, como uma arte de «autopromoção», com a qual os seus protagonistas se tornariam reconhecidos na rua para mais tarde terem maior facilidade em entrar nos mercados da arte e se poderem sustentar a partir da sua produção artística (Blanché, 2015, 35).

Esta parte do trabalho inicia-se pela análise do contexto internacional das primeiras organizações a exporem o *graffiti* e a *street art* em espaços interiores. Começando pelos

EUA, passa-se depois para a Europa, referindo-se países como a Itália, a Holanda, a França e a Espanha. Seguidamente, trabalha-se o contexto nacional. Esta análise servirá para perceber que as criações destas primeiras exposições vão marcar a época mais importante para a história do *graffiti*, definindo o seu ingresso no mundo oficial da arte.

Em último lugar, para se poder verificar as hipóteses levantadas na última parte da investigação, foi feito um trabalho de campo. Neste âmbito, foram realizados três encontros com artistas de *street art*, Tamara Alves, RAM e Nomen, considerando o enquadramento e a contextualização de cada um, para os quais se preparou um conjunto de temas, aberto a alterações. As entrevistas pretenderam-se livres, de forma a se poderem enquadrar no último capítulo, proporcionando-se para isso um contexto muito fluido e casual. Por esse motivo, algumas das questões iniciais foram sendo adaptadas à conversa do artista, desenvolvendo-se no âmbito das diferentes vertentes de cada um, tendo em consideração as características existentes nos trabalhos executados para instituições de arte, municípios e organismos financiadores, assim como nos trabalhos executados por sua iniciativa própria em locais exteriores e/ou ilegais.

Estes três artistas foram selecionados de acordo com o que se tenta aqui explorar: a existência de dois modos de exposição: na rua (vertente exterior) e dentro de uma instituição (vertente interior). Longe de explorar as questões mediáticas, ou analisar as suas exposições individuais, o que interessa é perceber como é que os artistas gerem esta dualidade, explorando-se as suas experiências pessoais.

Como se referiu, os conceitos e questões desenvolvidos neste estudo já foram abordados por muitos autores, dentro do contexto académico e do não académico. Alguns exemplos são Craig Castleman na sua obra *Los Graffiti*, de 1982, um dos primeiros e mais desenvolvidos trabalhos sobre o *graffiti* dos anos 1970 de Nova York; Henry Chalfant nas suas obras *Spraycan Art* (1987) e *Subway Art* (1984) que documentaram a aparição do *graffiti* americano na Europa acompanhadas por bons e completos registos fotográficos; Javier Abarca Sanchís e Ágata Sequeira, nas suas teses *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (2010) e *A cidade é o habitat da arte: Street art e a construção de espaço público em Lisboa* (2015), respetivamente, em que também surge a designação *pós-graffiti*; a autora Lúcia Ferro, na sua tese de doutoramento

e no seu livro, publicados ambos sob o título *Da Rua para o Mundo: etnografia urbana comparada do graffiti e do parkour* (2011 e 2016) que se foca no graffiti atual e aborda as suas formas de divulgação através de organismos em contextos nacionais e internacionais; Ulrich Blanché também, no seu artigo *Street Art and related terms – discussion and working definition* publicado na revista científica *Street Art & Urban Creativity* de 2015 e Pedro Soares Neves no seu artigo *Significado de Arte Urbana, Lisboa 2008-2014* publicado na revista n.º 1 *Convocarte* de 2015, onde se definem termos e conceitos de arte urbana; a autora Evelyn Frederick na sua tese *From the Museum to the Street: a discussion of the tensions that arise when street art is institutionalized* (2016), na qual aborda diferentes visões dentro de ambos contextos: *a street art* na rua e no museu; ainda, o autor Duccio Dogheria nas suas publicações *Street Art* no seu 2º Volume (2015) que refere, define e desenvolve o termo *street art* num contexto e visão mais atuais; Ricardo Campos na sua Tese de Doutoramento (2007) *Pintando a cidade – uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*, que foi um dos primeiros a estudar a questão em Portugal; e por último, referencia-se Isabel Gómez González, com a sua dissertação de Mestrado (2015), *Arte Urbano en el espacio expositivo: siglo XXI a través del análisis de seis modelos singulares*.

1 Definindo a *street art*

O *graffiti*, a *street art* e a arte urbana

O *graffiti* está inevitavelmente ligado à cultura de *gangs* e ao vandalismo, tendo como intuito ser usado para marcar território através dos *tags* (Dogheria, 2015). Quase por brincadeira, foi na «Nova Iorque» de finais dos anos sessenta, que as paredes das ruas começaram a ser «bombardeadas» por estes *gangs* com assinaturas de pequeno tamanho, quase como siglas arabescas, que constituíam um pseudónimo e um número de identificação – os *tags*. Existiam também as assinaturas maiores e mais elaboradas – as *masterpieces*. Geralmente, estas assinaturas eram executadas com marcadores e, mais tarde, com latas de *spray*, de uma forma quantitativa e qualitativa, no espaço público urbano.

A plataforma cultural Underdogs define o termo *tag* como: «a assinatura de um *writer* frequentemente feita com marcadores ou tinta *spray*» e o termo *bombing* como «pintar o máximo possível com o objetivo de espalhar o nome» (Underdogs, 2017).

Estas assinaturas deram vida ao fenómeno chamado *graffiti*. Também na plataforma cultural Underdogs, se encontra este termo definido como: «Uma subcultura visual que surgiu no final da década de 1960 em Filadélfia e Nova Iorque, com base na disseminação estilística ilegal de um nome no espaço urbano.» (Underdogs, 2017).

O *graffiti* não tem regras, é executado de forma espontânea e é, normalmente, ilegal. Tem o objetivo de se espalhar pela cidade e, quanto mais se fizer, maior será o seu impacto e importância. Em paredes, carruagens de comboios ou superfícies de difícil acesso, o importante é a visibilidade, a quantidade e a frequência destas assinaturas como forma de marcação de território entre as *crews* de *writers* (ver figuras 1, 2, 3 e 4 do anexo 1).

Só mais tarde, estes caracteres alfabéticos evoluíram, adquirindo uma iconografia com temáticas de cariz mais complexo. Aproximaram-se mais ao mundo das artes, transformando-se em assinaturas extremamente elaboradas chamadas de *masterpieces*, que atingiram o seu auge nos anos 1980 (Dogheria, 2015, 15). Contudo, pode dizer-se que o ingresso do *graffiti* na oficialidade da arte aconteceu um pouco antes desta década,

já no início da década de 1970, quando começaram a ser realizadas as primeiras exposições de *graffiti*. Nesta altura, esta tendência artística só estava completamente amadurecida nos EUA, tendo sido necessário mais algum tempo para se tornar numa linguagem comum na Europa. (Dogheria, 2015, 42). À medida que o *graffiti* foi crescendo como cultura, foram sendo exploradas novas técnicas e surgindo nas paredes novos símbolos e peças abstratas.

Muitas exposições de *graffiti* começaram então a ser realizadas, as primeiras, nos EUA com a criação dos primeiros coletivos de artistas, em inícios dos anos 1970, estendendo-se posteriormente esta moda à Europa. Neste contexto, é importante referir as exposições realizadas em 1983 - *Graffiti* - em Roterdão, no Museum Boymans-van Beuningen, e em 1991 - *Graffiti art: artistes américains et français, 1981-1991*, no Musée National des Monuments Français, em Paris.

A partir daqui, é reconhecido como um movimento artístico em pleno crescimento, cedo designado por *street art*. Nascido do *graffiti*, mas em muito diferente dele; a *street art* também tem sido chamada por pós-*graffiti*, como refere Ágata Sequeira (2015) na sua tese de doutoramento:

As incursões do graffiti no mercado da arte, e a correspondente transição de uma prática ilegal para uma prática possível em contextos legais acabaram por originar um novo termo, post-graffiti, cunhado por Sidney Janis em 1983, com o qual pretendia designar a passagem do graffiti elaborado nas ruas para as telas. (Sequeira, 2015, 52)

Sequeira refere ainda que a designação *street art* acaba por oficializar este estilo de arte, tornando-o mais aceite pela sociedade.

Outros autores também utilizam este termo, como é o caso de Javier Abarca Sanchís que, na sua tese de Doutoramento, define pós-*graffiti* como:

El comportamiento artístico no comercial por el cual el artista propaga sin permiso en el espacio público muestras de su producción, utilizando un lenguaje

visual inteligible para el público general, y repitiendo un motivo gráfico constante o bien un estilo gráfico reconocible, de forma que el espectador puede percibir cada aparición como parte de un continuo. (Sanchís, 2010, 385).¹

Na verdade, Javier Sanchís refere que o Pós-*graffiti* é uma espécie de campanha publicitária ilegal, produzida à mão (Sanchís, 2010, 385). Contudo, e como refere o mesmo autor, estes artistas não procuram nenhum benefício económico ao pintarem de forma ilegal, mas esta «publicidade gratuita» permite-lhes comercializar o seu trabalho. Acabam por passar a mensagem que pretendem e consciencializando os consumidores – o público que se encontra no espaço urbano, que pode ser genérico ou mais relacionado com o mercado da arte – com mensagens associadas à «rebeldia, juventude e modernidade» (Sanchís, 2010, 570). No fundo, a utilização das ruas de forma ilegal, serve-lhes para se elevarem talvez mais tarde a outro nível, o da galeria, e, aí sim, poderem entrar nos mercados da arte e comercializar o seu trabalho.

Muitos autores preferem a utilização deste termo – pós-*graffiti* – quando se referem a intervenções não-sancionadas, ganhando assim, a *street art* um carácter mais oficial e comercial.

Anna Wacławek fala de uma «evolução» do *graffiti*, para outra chamada pós-*graffiti*, referindo que aparecimento desta nova ramificação não significou o desaparecimento do *graffiti* na sua forma inicial. Na prática, esta «evolução» coexiste com o que já existia antes (Wacławek, 2011, 29).

Dadas as opiniões divergentes que se podem encontrar na bibliografia, identificar e contextualizar a *street art* não é um trabalho fácil, especialmente tendo em conta as divergências entre o contexto académico e o artístico/produtor. Este movimento ainda está em pleno crescimento; e, apesar de nascer do *graffiti*, como se viu anteriormente, em

¹ *Comportamento artístico, não comercial, pelo qual o artista divulga no espaço público sem autorização mostras da sua produção, utilizando uma linguagem visual acessível para um público geral, e repetindo um motivo gráfico constante ou um estilo gráfico reconhecível, de forma que o espectador possa reconhecer cada aparição como parte de uma sequência.* (Sanchís, 2010, 385) [Tradução livre].

muito se diferencia dele, datando esta influência dos anos 1980, quando a *street art* começou a construir uma base mais sólida como movimento artístico.

Neste movimento em crescimento operam-se mudanças nos seus contextos cultural e estético, nas dimensões e escalas em que é executado, na relação entre o legal e o ilegal e, também, no estilo e nas técnicas utilizadas (*spray*, *stickers*, *stencils* ou *posters*), tendo resultados distantes daquilo que se julgava ser um ato de vandalismo e criminalidade no passado, passando a ser cada vez mais apreciado por um vasto tipo de público.

Uma arte criada em locais públicos e geralmente não-sancionada, abarcando um vasto leque de suportes e criada por quem deseja comunicar diretamente com o público em geral, livre das supostas restrições do mundo formal da arte.
(Underdogs, 2017)

Embora seja difícil de apontar exatamente quais foram ou são os protagonistas e percursos da *street art*, por ser um movimento que ainda se encontra em pleno desenvolvimento, sabe-se que a grande maioria dos seus artistas iniciais foram pessoas com influências artísticas, vindas de escolas de arte.

Atualmente a *street art* acontece como um fenómeno à escala global e é considerada como um dos maiores movimentos artísticos do século XXI. Caracterizada por um forte nomadismo por parte dos seus protagonistas, que, viajando atrás de novas experiências pelo mundo inteiro com o intuito de aprender com outros profissionais e melhorar a sua própria prática, acabam por a difundir por vários locais. (Dogheria, 2015, 46).

A sua presença e o seu rápido crescimento nas grandes cidades contemporâneas, chamou a atenção do público geral, dos amantes de arte contemporânea e dos *media*; mas, mais importante do que isso, tem atraído instituições, galerias e plataformas de arte, cujo objetivo é valorizar, promover, divulgar e enriquecer a cultura nas cidades.

Nas últimas décadas, as ruas das grandes cidades, têm apresentado uma vasta mostra de verdadeiras obras de arte. Umas, maiores do que outras, ocupam não só paredes ou

grandes partes de edifícios, mas, também, outros tipos de superfícies, sendo utilizados muitos tipos de materiais para a sua execução, constituem-se habitualmente como obras realizadas em contextos institucionais. Outras, mais banais, e geralmente executadas a uma escala mais pequena, foram realizadas talvez a meio da noite, podendo o seu autor ter corrido algum tipo de risco ou perigo na luta para terminar o seu trabalho sem que as autoridades locais o impedissem. Estas obras são habitualmente realizadas em contextos não institucionais, logo, ilegais.

Na verdade, todas estas obras se encontram no espaço público urbano, e, usualmente, o termo *street art* tem abarcado estas duas vertentes, a institucional e a não institucional. O seu objetivo é o de comunicar com o seu público, expondo o seu encanto, as suas intenções políticas, estéticas ou técnicas, que ali podem ser apreciadas sem limitações algumas, no seu local de origem, e que juntas, vão formando autênticas galerias a céu aberto.

As obras de origem institucional surgem de encomendas públicas, financiadas por instituições, organismos, plataformas ou municípios. As outras são feitas por iniciativa própria dos artistas em locais não autorizados, e que, mais cedo ou mais tarde, acabam por ser removidas.

Esta institucionalização da *street art* resultou, em alguns países, no início da utilização do termo «urban art», ou «arte urbana», em Portugal. Este termo tem-se vindo a utilizar para designar apenas obras de *street art* ou *graffiti* dentro do contexto dos museus e galerias, ou, simplesmente, para designar uma arte que se afasta da ilegalidade, executada no espaço público urbano. Para a designação de «arte urbana» no contexto nacional, o autor Pedro Neves (2015), explica que se foi alterando o seu significado conforme o período em que se utilizou. Começou pela associação do termo «arte urbana» à revolução democrática de 1974, quando os muros da cidade foram utilizados como meio de comunicação, através da produção de murais e da colocação de cartazes políticos; ou, mais tarde, na década de 1990, com o início do aparecimento das assinaturas (*tags*), da utilização do *stencil*, e, também, das tão típicas pinturas ao longo das linhas de comboio suburbanas; até ao ano 1998, quando «estas ocorrências se diversificaram em escala e

forma, ocupando locais de vivência boémia noturna como a 24 de julho, Santos ou Bairro Alto» (Neves, 2015, 127). Só a partir do período entre 2004 e 2008 é que a «arte urbana» ganhou particular força com a criação, em 2008, de um projeto que se veio a designar por Galeria de Arte Urbana – GAU, no seio da Câmara Municipal de Lisboa. No entanto, apenas em duas ocasiões o termo «Arte Urbana» foi usado institucionalmente: na Expo98 e no momento de criação da GAU, ainda assim, com significados distintos.

Contudo, apesar do significado de «arte urbana» ter evoluído ao longo do tempo, é a partir da criação da GAU, que vai começar a sugerir um afastamento das duas metodologias de criação artística até aqui utilizadas de forma ilegal; o *graffiti* e a *street art*, tomando o termo «arte urbana» um sentido mais institucional e legalizado. Neste contexto, este termo aproxima-se mais do conceito daquilo que é arte pública, visto que incentiva maioritariamente a criação de obras de cariz legal, aprovadas previamente pela instituição (apesar de também sancionar ocasionalmente obras de cariz ilegal que vão aparecendo na cidade de Lisboa).

Pedro Neves confirma este afastamento entre a *street art* e o *graffiti* da arte urbana, afirmando, no entanto, que esta última não pode ser considerada como arte pública, por querer manter a sua vertente não-comissionada:

Se por um lado, no contexto da reabilitação do Bairro Alto, na aplicação do termo arte urbana é clara a intenção de afastar a relação direta com a street art e o graffiti, por outro lado tentando manter-se a ligação aos aspetos não comissionados do fenómeno desassocia-se de práticas próximas da escultura pública ou arte pública. (Neves, 2015, 128)

Ulrich Blanché, num dos seus artigos dedicados a estas questões, também utiliza o termo *urban art*, em concordância com Neves, quando refere este afastamento da ilegalidade da *street art* e do *graffiti*, afirmando que os artistas de arte urbana não são artistas de *graffiti* ou de *street art*:

Urban Art is art that is often performed by Street Artists for the purpose of earning a living, frequently with recycled motifs or techniques of their Street Art pieces without illegality or self-authorization – and often without the site-specific aspect. However, if Urban Artists attach illegal works on the street, they become street artists and graffiti writers (again). (Blanché, 2015, 38)²

Este autor também considera que a *urban art*, ao contrário da arte pública, poderá ser colocada num museu ou galeria, podendo também ser comercializada:

Unlike Public Art, Urban Art can be in a museum or gallery – that is, it can be sold commercially as well. Dismounted from the street, works of Street Art become Urban Art. Urban Art is very often gallery art in the visual style of Street Art. (Blanché, 2015, 38)³

Pedro Neves afirma que a designação *urban art* em inglês, no fundo, pode ser entendida como a *street art* institucionalizada, afastando-se do sentido conferido a esta expressão em português:

[Urban art] Surge da problemática gerada pela distância entre a arte na rua e a arte do mundo estabelecido da arte, nasce da necessidade de resolver a questão de abordar a street art no contexto dos museus, galerias e agentes instituídos no mundo da arte. (Neves, 2015, 125)

Em suma, e de acordo com o autor Ulrich Blanché, o termo *urban art* é demasiado abrangente e acaba por englobar tudo aquilo que é considerado *graffiti* e *street art*. «The

² A arte urbana é uma arte que é frequentemente realizada por artistas da rua com a finalidade de obter um rendimento monetário, normalmente com obras recicladas ou técnicas levantadas das suas obras de *street art* executadas de forma ilegal ou sem autorização - e muitas vezes sem o aspeto específico do local. No entanto, artistas que se definem por obras ilegais da rua, transformam-se em artistas de rua e *writers de graffiti* (novamente). (Blanché, 2015, 38) [Tradução livre].

³ Ao contrário da arte pública, a arte urbana pode estar presente em museus ou galerias – ou seja, também pode ser vendida comercialmente. Levantadas da rua, as obras de *street art* tornam-se em arte urbana. Arte urbana é muitas vezes arte de galeria com estilos específicos da *street art*. (Blanché, 2015, 38) [Tradução livre].

term Urban Art is broader than Street Art and also includes legal works. Urban Art seemed more appropriate as an umbrella term for any art in the style of Street Art, Style Writing or mural art. Urban Art was and is often a synonym for Street Art.» (Blanché, 2015, 38)⁴. Para este autor, nos tempos que correm, a arte urbana é sinónimo de uma arte comissionada, podendo classificar-se como arte contemporânea, numa variante mais facilmente acessível a todo o tipo de público, sob vários pontos de vista, para além da sua localização que permite a exposição ilimitada.

Na presente dissertação, são utilizados os termos *graffiti* e *street art*, referindo-se ambos, desde o seu início, passando pela sua evolução até aos dias de hoje, dentro do contexto expositivo, tanto em casos internacionais como nacionais. Apesar do discurso académico referido, são estes os termos que se continuam a utilizar num contexto do mercado da arte e, consequentemente, no da exposição no próprio museu ou numa galeria. No fundo, esta designação comercial acaba por ser uma «imagem de marca» que garante o sucesso e a valorização económica dos objetos, e, consequentemente, o sustento dos próprios artistas. Esta vertente ainda associada à ilegalidade do termo *street art*, ou mesmo o seu carácter provocatório, acaba por atrair as atenções. Questões como esta, começam a ser discutidas por vários autores (Alves, 2017b).

Esta arte acessível a toda a gente, com entrada gratuita e sem limite de horários, é considerada normalmente como uma arte efémera. Por essa razão, em Portugal não tem havido iniciativas institucionais para a sua preservação. A sua duração depende inteiramente das forças externas e da reação do público.

No entanto, a preservação deste tipo de manifestação artística tem existido desde os anos 1970. Atualmente, existem locais onde se preserva a *street art*; onde algumas obras estão automaticamente protegidas, porque os locais onde se encontram foram classificados como património. De acordo com Alice Alves (2014), existem associações com a

⁴ O termo arte urbana é mais amplo do que street art o qual também inclui obras legais. Arte urbana é um termo apropriado sendo este um termo que engloba qualquer arte no estilo de street art, writing ou arte mural. A arte urbana era e é muitas vezes um sinonimo de street art. (Blanché, 2015, 38) [Tradução livre].

preocupação de proceder à preservação e conservação da arte exterior a uma escala mundial.

The first concerns around the preservation of modern murals began to appear in the USA, where this artistic practice was common, especially in the seventies. In Los Angeles there is an association, the Mural Conservancy of Los Angeles, which “is committed to preserving the heritage artists of Los Angeles one of the mural capitals of the world”. In New York new methods are being studied to lift more recent paintings in a search for the first graffiti/murals for their preservation. Everywhere around the world, the concern of ensuring the continued existence of pieces that were originally ephemeral seems to be increasing. (Alves, 2014, 23)⁵

Apesar destas preocupações, a proteção não é facilitada se o local onde a obra se encontra não for classificado como património. De facto, a vontade de se preservar uma obra exterior para a posterioridade advém do poder que um mural ou uma pintura transmitirá ao seu observador, fazendo que exista uma ligação entre as pessoas e estes objetos que passam a fazer parte do seu quotidiano, iniciando-se um processo de patrimonialização desse bem.

...as it happens with our historic monuments, this common aspect that derives from the daily coexistence with the asset, and the progressive identification of the population with these artistic elements, creates a sense of ownership that will result in this heritage connotation. The assignment of a value to these murals, places their material loss at the same level of the eventual loss of an identity element of the present time. (Alves, 2014, 25)⁶

⁵ *As primeiras preocupações sobre a preservação de murais modernos começaram a aparecer nos EUA, onde esta prática artística era comum, especialmente nos anos setenta. Em Los Angeles, existe uma associação, a Mural Conservancy of Los Angeles, que está empenhada em preservar o património dos murais artísticos de Los Angeles, considerada uma das capitais deste tipo de arte no mundo."Em Nova York, já está a fazer-se o primeiro levantamento de pinturas mais recentes, com a intenção de preservar os primeiros graffiti/murais. Em todo o mundo, a preocupação de garantir a continuidade da existência de peças originalmente efêmeras parece estar a aumentar. (Alves, 2014, 23) [Tradução livre].*

⁶ *...como acontece com os nossos monumentos históricos, esse aspeto comum que decorre da coexistência diária e a identificação progressiva da população com esses elementos artísticos, cria uma sensibilidade sobre a propriedade que resulta nesta conotação patrimonial. A atribuição deste valor a estes murais, coloca a sua perda ao mesmo nível de um eventual desaparecimento de identidade do tempo presente. (Alves, 2014, 25) [Tradução livre].*

No caso de um local ser classificado como património, os elementos ali presentes também serão protegidos. De acordo com a mesma autora, existem muitos bons exemplos de *street art* classificada como património a nível europeu, o que, consequentemente, forçará o seu público e as entidades oficiais a prover a sua conservação. Um exemplo destes locais é o Muro de Berlim, cuja importância dentro do contexto histórico e artístico europeu, levou ao apelo para a sua classificação como património mundial da UNESCO em 2013 (Alves, 2014, 23).

2 Galerias, instituições e plataformas

A criação das primeiras galerias de *graffiti*.

À medida que o *graffiti* se foi desenvolvendo nas paredes das ruas, começaram a explorar-se novas técnicas, surgindo, por entre aquilo que já existia, novas formas e tamanhos de tipos de letra (*lettering*). Partindo dos *tags*, as obras começaram a ser cada vez maiores e mais complexas, a terem mais impacto na sua apresentação, a aparecerem em suportes mais diversificados na rua, a cobrirem totalmente o comprimento e a altura das carruagens dos comboios e a serem criadas técnicas diferentes e inovadoras nos *letterings* (ver figuras 5, 6 e 7 do anexo 1). Esta grande evolução na execução das peças resultou no aparecimento do termo *masterpiece*. Estas novas peças, com um objetivo inicial muito experimental, acabam por se tornar famosas, conferindo reconhecimento público ao seu autor. Como resultado, os *writers* melhoram muito a sua técnica, com o objetivo de sobressaírem no seio do seu grupo, começando a receber uma conotação artística que os aproximou ao mundo oficial da arte.

Havia um objetivo a alcançar: elevar o *graffiti* a outras formas de expressão artística que fossem mais bem aceites pela sociedade em geral e, principalmente, pelo «mundo da arte». Nessa altura, são criadas organizações de *writers* com esse propósito, baseando-se numa forte preocupação com o próprio artista. O intuito era «ajudar os artistas a desenvolver a sua capacidade artística e investir a sua criatividade em outras áreas que pudessem ser rentáveis» (Castleman, 1982, 117). Sem dúvida alguma, estes artistas tinham de começar a ser reconhecidos como «artistas de galeria» e pôr a render o seu trabalho, ou então o *graffiti* nunca haveria de chegar ao estatuto de arte.

O que elevará um artista a «artista de galeria» é, sem dúvida, o poder de compra do público. De acordo com a autora Evelyn Frederick, o carácter ilegal tão típico do *graffiti* e o misticismo por trás dos artistas, muitos deles anónimos – como o caso muito atual de Banksy – acaba por atrair o público comprador.

The desirability of street art may also stem from the practice's outsider status. Its illegality, affiliation with graffiti, and its development apart from the established

art world have resulted in street art being predominantly regarded as a subculture, or even a counterculture. (Frederick, 2016, 28)⁷

Este poder de venda no mercado da arte ilegal é algo imposto ao seu público, sem este dar por isso. Os artistas também são os interessados, acabaram por usar a rua para se promoverem, para passarem a ser conhecidos. A exposição pública nos comboios serviu para as pessoas se habituarem aquele tipo de expressão artística, o que facilitou a sua entrada no «mundo da arte». Foi uma espécie de autopromoção da arte na rua que resultou no aumento do interesse de compra, ao fazer com que o seu público, ao andar na rua, lidasse e absorvesse a imagem com que era confrontado no dia-a-dia:

Advertisements and businesses, for instance, are constantly encouraging consumers to “be different, break the rules...even rebel.” As a result, the acquisition of street art can be considered liberating, and an expression of one’s own independence and individuality. (Frederick, 2016, 28).⁸

Foi por isso que estas organizações não viram outra forma senão a de convencer os seus próprios artistas a produzir os seus *graffiti* em tela ou sobre outro material mais convencional, com a ideia de serem vendidas a colecionistas, galleristas ou ao público interessado (Castleman, 1982). Atribui-se a este momento o aparecimento dos primeiros locais interiores a exporem este tipo de arte que o público se tinha acostumado a ver no exterior. Estes espaços eram necessários para chamar um novo tipo de público que não considerava o *graffiti* como arte, mas que, ao vê-lo exposto nesta perspetiva, viria a mudar a sua visão.

⁷ *A atração da street art também pode derivar de um status de “outsider” [fora do meio institucional aceite]. A sua ilegalidade, a afiliação com o graffiti e seu desenvolvimento além do mundo da arte institucional, tiveram como resultado que a street art fosse predominantemente considerada como uma subcultura, ou mesmo uma contracultura. (Frederick, 2016, 28) [Tradução livre].*

⁸ *Os anúncios e os negócios, por exemplo, incentivam constantemente os consumidores a serem diferentes, a quebrarem as regras ... até mesmo a serem rebeldes." Como resultado, a aquisição de street art pode ser considerada libertadora e uma expressão da sua própria independência e individualidade. (Frederick, 2016, 28) [Tradução livre].*

... a finales de los setenta y principios de los ochenta, varios de los más grandes escritores, tentados por un sistema del arte momentáneamente muy receptivo, comenzaron a pintar lienzos sobre los que reproducían con aerosoles el mismo tipo de imágenes que acostumbraban a plasmar en los trenes. Se celebraron un buen número de exposiciones individuales y colectivas de estos escritores convertidos en artistas (Sanchís, 2010, 288/289).⁹

Atualmente, deparamo-nos exatamente com o mesmo aspeto dentro do mercado de arte, no contexto da *street art*. O artista utiliza a rua como suporte para a divulgação do seu trabalho, tendo como objetivo entrar no mercado da arte e ser reconhecido como «artista de galeria». Para se poderem dedicar inteiramente à sua arte, estes artistas precisam de se conseguir sustentar através da venda da sua própria produção artística.

Segundo Ulrich Blanché, a *street art* acaba por ser uma arte de «autopromoção», como referido acima, e muitos dos seus protagonistas utilizam os ideais do *graffiti* de forma a «se erguerem» na rua, tentando que o seu trabalho seja o mais divulgado possível e reconhecido publicamente.

2.1.1 O contexto internacional – Os EUA

Nos Estados Unidos da América, a procura pela perfeição do *graffiti*, do reconhecimento artístico e da fama, levou os seus artistas a um outro nível, o da galeria. As organizações que ajudavam estes artistas a tornarem os seus trabalhos aceites como «arte» pela sociedade, para puderem ser apreciados e comprados por colecionistas e galeristas, acabaram por alcançar os seus objetivos ao criarem oportunidades de exposição em espaços interiores. «Data de 1972 a primeira tentativa de levar o *graffiti* das paredes às galerias com o nascimento da *United Graffiti Artists*, coletivo formado por numerosos *writers*.» (Dogheria, 2015, 19) (Ver figuras 8 e 9 do anexo 1).

⁹ ... nos finais dos anos setenta e início dos anos oitenta, vários dos mais conhecidos *writers*, tentados por um sistema de arte, momentaneamente muito recetivo, começaram a pintar em telas reproduzindo com aerossóis o mesmo tipo de imagens que costumavam produzir nas carruagens dos comboios. Inauguram-se um bom número de exposições individuais e coletivas destes *writers*, transformados em artistas. (Sanchís, 2010, 288/289) [Tradução livre].

Nesta altura, as carruagens dos comboios americanos estavam tão carregadas de pinturas (*tags*, *graffiti*, etc.) como nunca tinham estado, sendo isso considerado pelos *writers*, como algo que lhes trazia fama e prestígio, considerando-se esta a sua época de ouro (a *golden age*), na qual se podiam facilmente tornar *kings* com as suas *masterpieces* distribuídas por toda a cidade (Ehrlich and Ehrlich, 2007).

O bombardeamento das suas pinturas pela cidade e estes constantes atos de rebeldia, acabaram por ser aquilo que mais atraiu as galerias para divulgarem os trabalhos destes *writers*. O poder de compra do público, como já referido acima, acabou por ser atraído pelo contexto ilegal, rebelde e místico que o *graffiti* trouxe. Tanto artistas como galeristas, iriam lucrar com a venda e compra desta «arte da rua».

Kids don't respect us for our art because they 'Spit' over our work. It seems like the only way they're gonna respect us is if we show that we can get people to buy our paintings. That's the only way they're gonna give us some sort of respect. As we're the top, if we just keep going we're bound to get a certain amount of respect in the end, 'cause this is the way the old New York writers got respect. They just kept going. They didn't really care about what people said. Pride, writer de Londres. (Chalfant and Prigoff, 1987, 63).¹⁰

2.1.1.1 United Graffiti Artists

O fundador da *United Graffiti Artists*, Hugo Martínez, viu o início deste coletivo, em 1972, como uma alternativa ao mundo da arte. Esta nova iconografia traria às cidades norte americanas uma redefinição da sua conceção de arte, longe das habituais influências europeias, sendo por ele considerado como o início da pintura americana (Ehrlich and Ehrlich, 2007).

¹⁰ Os miúdos não nos respeitam pela nossa arte porque eles "ospem" em cima do nosso trabalho. Parece que a única maneira de eles nos respeitarem é se mostramos que podemos conseguir que as pessoas comprem as nossas pinturas. Essa é a única maneira de eles nos mostrarem algum tipo de respeito. Como estamos no topo, se continuarmos, deveremos ter um certo respeito no final, porque esta é a maneira como os antigos *writers* de Nova York foram respeitados. Eles simplesmente continuaram. Eles não se preocupavam com o que as pessoas diziam. (Chalfant and Prigoff, 1987, 63) [Tradução livre].

I started United Graffiti Artists in 1972 as a collective that provided an alternative to the art world. I saw this as the beginning of American painting — everything else before this came from Europe. These kids were rechannelling all of those hippie ideas about freedom, peace, love, and the democratization of culture by redefining the purpose of art. They represented a celebration of the rights of the salt of the earth over private property. (Ehrlich and Ehrlich, 2007)¹¹

No fundo, para Hugo Martínez o que estes jovens artistas queriam expressar, fundamentava-se nas ideias de liberdade, paz e amor, numa tentativa de fazer ver ao resto do público que qualquer um pode ser artista (Castleman, 1982, 71 e 121). Era para eles uma forma de dizer que a propriedade privada não existia e que as paredes podiam ser de todos, e pintadas por todos.

Esta vontade de liberdade de expressão, aliada à de se pintar em qualquer suporte e de se espalhar uma mensagem, constituíam os ingredientes-base para o que estava para vir: uma organização legal e com todos os meios para dar a estes artistas emergentes os meios que necessitavam para a exposição do seu trabalho.

Atualmente já extinta, esta foi a primeira organização, criada nos EUA, a expor trabalhos de *graffiti* em locais interiores. Os membros integrantes deste coletivo selecionados por Hugo Martínez foram Snake I, Stitch I, Cat 87 e Co-Co, que recrutaram os restantes membros: Lee 163, Flint 707, Mico, Phase II, Wicked Gary, SJK 171, T-Rex 131 e Bama. Estes doze artistas, que compunham o coletivo no início da sua criação, participaram na sua primeira exposição.

Durante sus tres años de vida la United Graffiti Artists tuvo bastantes solicitudes para la admisión de nuevos escritores que venían de todas partes

¹¹ Comecei o United Graffiti Artists em 1972 como um coletivo que forneceu uma alternativa ao mundo da arte. Vi isso como sendo o início da pintura americana - tudo o resto antes disso veio da Europa. Estes miúdos estavam todos a canalizar estas ideias hippies sobre a liberdade, paz, amor e a democratização da cultura por redefinindo o propósito da arte. Representaram uma celebração dos direitos da “bondade, e generosidade” das pessoas (salt of the earth) sobre a propriedade privada. (Ehrlich and Ehrlich, 2007) [Tradução livre].

de la ciudad, pero mantuvo siempre hasta el final como líderes e impulsadores a los primeros doce artistas. (Castleman, 1982, 120).¹²

Esta primeira mostra teve lugar em dezembro de 1972, no Eisner Hall do City College, escola onde Hugo Martínez era professor. O seu sucesso foi tão grande, que o *New York Magazine* publicou um extenso artigo sobre a exposição.

Tinham terminado as barreiras entre a arte ilegal do aerossol e o museu; as peças expostas eram consideradas como arte, passíveis de integrar uma exposição, incomparável ao que noutros tempos fora sinónimo de vandalismo ou ilegalidade. Para além do artigo no *New York Magazine*, em 1974, foi publicado outro artigo sobre o *graffiti* intitulado «The Faith of Graffiti», no *New York Times*, acompanhado por uma rica reportagem fotográfica. (Castleman, 1982)

Depois do sucesso da primeira, foram organizadas outras exposições. Em setembro de 1973, na Razor Gallery no Soho, em Nova Iorque, onde se incluíram mais de 20 telas individuais e um enorme quadro em que participaram todos os membros da organização. Hugo Martínez ainda levou a *United Graffiti Artists* a mais duas exposições; uma delas em Chicago, no Museu da Indústria e da Ciência, no inverno de 1974. Coube ao grupo a realização da sua última exposição na Artists Space Gallery. no Soho.

A *United Graffiti Artists* terminou definitivamente em finais do ano de 1975, seguindo cada membro a sua própria vertente de forma individual (Castleman, 1982).

2.1.1.2 *Nation of Graffiti Artists - NOGA*

No verão de 1974 surgiu a NOGA, uma organização fundada por Jack Pelsinger, a partir do seu interesse pelos artistas da *United Graffiti Artist*, mas com a ideia inicial de contrariar a forma de recrutamento dos seus membros. Enquanto que Hugo Martínez

¹² *Durante os seus três anos de vida a United Graffiti Artists teve bastantes solicitações para a admissão de novos writers que vinham de todas as partes da cidade, mas manteve como líderes e impulsores os primeiros doze artistas até ao fim.* (Castleman, 1982, 120) [Tradução livre].

apenas admitia hispânicos no seu coletivo, Jack Pelsinger admitiria todas as nacionalidades e culturas, levando a associação aos sítios de onde estas viessem. Deste modo, este coletivo estava aberto a toda a gente e não apenas aos membros selecionados pelo seu fundador.

Com a ajuda de um jovem artista da rua, conseguiu-se abrir um atelier em julho de 1974, já com um número elevado de membros, que participaram, inclusivamente, nas obras de renovação do espaço. O nome da organização, Nation of Graffiti Artists (NOGA), nasceu logo após a primeira reunião do grupo.

A sua ideia não diferia muito dos ideais da que se viu anteriormente. O objetivo principal era que, no seu atelier, os artistas pudessem criar a sua arte com toda a liberdade que quisessem face aos materiais, ao suporte, à temática, etc.; só depois Jack Pelsinger os introduziria no mundo oficial da arte; levando-os a exposições, galerias e museus.

No fim do ano da criação do NOGA, em dezembro, inaugura-se a primeira exposição do coletivo no corredor do Central Savings Bank, na Broadway. O seu sucesso refletiu-se num artigo do *New York Post*, sendo esta a primeira publicação sobre o NOGA. Depois deste grande sucesso, os seus membros ficaram ainda mais motivados, e a organização cresceu progressivamente, chegando a contar com os artistas mais conhecidos da cidade. Nomes como Cliff 159, Stan 153, IN, OZ, Chino Malo, Rib 161 e Kase, passaram pelo NOGA, sendo considerados os seus mais famosos e influentes artistas.

Durante o ano 1975, foram feitas vendas e pequenas mostras de trabalhos dos membros do grupo, ao mesmo tempo que Jack Pelsinger ia integrando os artistas em diversas atividades de bairros, para começarem a ficar socialmente mais conhecidos. Contudo, foi apenas no ano seguinte que o NOGA realizou a sua maior e mais importante exposição no Bank Street College of Education, onde se venderam umas telas, algumas delas a rondarem os 300 dólares.

No ano seguinte, o NOGA foi desalojado do local até então utilizado como atelier, sendo-lhe cedido um novo espaço, uma igreja no sul do Bronx, em 1977. Por essa altura o NOGA

contava com cerca de 50 membros e Jack Pelsinger continuava à frente da organização (Castleman, 1982).

2.1.1.3 *Fashion Moda*

Mais que um coletivo de artistas ou do que uma organização, o Fashion Moda foi um espaço que funcionou como uma galeria e um centro cultural, onde se expunham obras de artistas de *graffiti* e *street art* (Ver figura 10 do anexo 1). Foi aberto em 1979, num espaço abandonado do South Bronx por Stefan Eins, um artista austríaco. É considerado como o primeiro espaço *underground* a especializar-se na mostra e venda deste tipo de manifestação artística. Ali, não só se encontravam obras de *graffiti* em telas para exposição, tal como acontecera em casos anteriores, mas, também, tudo o que estivesse ligado à *street culture*, à música *underground*, à dança, havia pinturas que não se baseavam só no *lettering* típico do *graffiti*, entre muitas outras coisas.

O Fashion Moda foi, para todos os efeitos, um centro de pesquisa informal ligado à street culture, incluindo a cena punk e a da new wave, e que alternou entre momentos dedicados ao happening, concertos hip hop, exibições de break dance, videoprojecções, e muito mais. (Dogheria, 2015, 20).

No fundo, o Fashion Moda era um local de entretenimento entre artistas e não-artistas, um vasto público que trazia de tudo um pouco àquele espaço onde se faziam longos intercâmbios de experiências e ideias, dentro do contexto pretendido.

A sua primeira exposição oficial ocorreu no outono de 1980, sob a designação de *Graffiti Art Success for America*. Os artistas que nela participaram foram Fab Five Freddie, Stan 153, Kell 139, Lee, Crash e Lady Pink e as pinturas apresentadas foram murais e sobre tela. *The South Bronx Show* foi a exposição seguinte com mais sucesso que o Fashion Moda teve, acontecendo em 1981, e tendo como artistas principais: Futura 2000, A-One e Daze. Lentamente, este espaço foi crescendo e ficando mais conhecido na cidade e, em poucos anos, «tinha-se tornado numa das galerias *underground* mais reputadas de Nova York» (Dogheria, 2015, 20).

Ainda em 1981, abriu-se uma loja de rua, a *Graffiti Production Inc.*, com venda de múltiplos produtos e acessórios dos vários artistas que por ali expunham.

Pelo Fashion Moda passaram muitos artistas como Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Jenny, Holzer, Crash e Kenny Sharf. Atualmente, ainda existe um rico arquivo de fotografias, posters, convites, revistas, faixas de áudio/vídeo, obras de arte, etc. que se encontra na *Fales Library and Special Collections* em Nova York. (Dogheria, 2015, 20 e 22).

2.1.1.4 *As primeiras exposições realizadas em galerias nos EUA e na Europa.*

Analisando a lista cronológica que se segue, onde se referem algumas das exposições que se realizaram posteriormente, longe de ser exaustiva, ajuda a perceber que, no espaço de aproximadamente vinte anos, foram bastantes as que tiveram lugar nos EUA, nos primeiros anos, e, mais tarde, em países como a Holanda e a Alemanha.

Este aspeto ajuda-nos a compreender a disseminação e o impacto nacional e estrangeiro que este novo movimento artístico ganhou nestas décadas. É também evidente a grande influência que o *graffiti* nova-iorquino traz às galerias, e consequentemente, às exposições europeias. Os títulos de muitas das exposições, que se encontram na tabela seguinte, confirmam essa influência. O título da exposição *New York Graffiti* que foi, de facto, a que mais itinerância teve ao longo da Europa, levando consigo «Nova York» no nome e na influência artística. Isto deveu-se ao facto de este fenómeno do *graffiti* ter sido caracterizado por um forte nomadismo por parte dos seus protagonistas, que, viajando atrás de novas experiências pelo mundo inteiro com o intuito de aprender com outros profissionais para melhorar a sua própria prática, acabam por difundi-la por várias partes do mundo, como se referiu anteriormente. A procura de eventos e exposições da arte por estes protagonistas, também é o que os move para fazerem inúmeras peregrinações numa constante busca de futuros projetos que possam elevá-los ao mundo institucional da arte. (Dogheria, 2015).

Tabela 1 - Exposições de Graffiti

Data	Organização	Título	Local
1972	United Graffiti Artists		City College, Nova York, EUA.
1973	United Graffiti Artists		Razor Gallery, Soho, EUA
1974	United Graffiti Artists		Museu da Indústria e da Ciência, Chicago, EUA
1974	United Graffiti Artists		Artists Space Gallery, Soho, EUA
1974	NOGA		Hall do Central Savings Bank, Broadway, EUA.
1976	NOGA		Bank Street College of Education, EUA.
1979	La Meduza Gallery	<i>The Fabulous five/ Purest form of New York Art</i>	La Meduza Gallery, Roma, Itália.
1980	COLAB	<i>The Times Square Show</i>	41st St., Nova York, EUA.
1980	Fashion Moda	<i>Graffiti Art Success</i>	Bronx, Nova York, EUA.
1980	Fashion Moda		New Museum, Nova York, EUA.
1980	Lee Quiñones/Galeria Paolo Seno		Galeria Paolo Seno, Milão, Itália.
1981		<i>New York/New Waves</i>	Long Island, Nova York, EUA.
1981	Mudd Club	<i>Beyond Words Show</i>	Nova York, EUA.
1981	Jean-Michel Basquiat e Emilio Mazzoli		Modena, Itália
1982	Fun Gallery		Nova York, EUA.
1982	Barbara Gladstone Gallery		Nova York, EUA.
1982	Fashion Moda	<i>Crash e Daze</i>	Nova York, EUA.
1982	Fashion Moda	<i>The South Bronx Show</i>	Bronx, Nova York, EUA
1982	Fashion Moda	<i>A-One, Koor e Toxic</i>	Bronx, Nova York, EUA.
1983	Tony Shafrazi Gallery	<i>Champions</i>	Nova York, EUA.
1983	Sidney Janis Gallery	<i>Post-Graffiti Art</i>	Nova York, EUA.
1983	Fashion Moda	<i>Lady Pink, Lady Heart</i>	Bronx, Nova York, EUA.
1983	Galeria Lucio Amelio	<i>Keith Haring</i>	Nápoles, Itália.
1983	Booymans Van Beuningen Museum	<i>Graffiti</i>	Rotterdam, Holanda.

1984	Galleria Comunale D'Arte Moderna	<i>Arte di Frontiera</i>	Bologna, Italia.
1984	Gallerie Thomas	<i>Classical American Graffiti Writers and High Graffiti Artists</i>	Munique, Alemanha
1984	Fashion Moda	<i>Agent</i>	Nova York, EUA.
1984	Fashion Moda	<i>Urban Phenomena</i>	Bronx, Nova York, EUA.
1984	Sidney Janis Gallery	<i>3 Graffiti Artists</i>	Nova York, EUA.
1984	Louisiana Museum	<i>New York Graffiti</i>	Humblemaek, Dinamarca
1984	Groninger Museum	<i>Graffiti</i>	Groninger, Holanda
1985	The Stedelijk Museum Helmond		Helmond, Holanda
1985	Liljevalchs Konsthall	<i>Amerikanskt 80 – tal</i>	Estocolmo, Suécia
1985	Fashion Moda	<i>Collaborations – Paintings</i>	Bronx, Nova York, EUA
1985	Fashion Moda	<i>Off the Street</i>	Bronx, Nova York, EUA
1985	Sigmund Wenger Gallery	<i>Quik, Seen & Blade</i>	California, EUA
1985	Helmond Museum	<i>New York Graffiti</i>	Helmond, Holanda
1985	Gemeentemuseum	<i>Quik, Crash, Willy Bilast, Dondi, Futura 2000, Seen, Noc 167, Phasell, Rammellzee e Zephyr</i>	Helmond, Holanda
1986	Leopold-Hosch Museum	<i>New York Graffiti</i>	Duren, Alemanha.
1986	Tweed Gallery	<i>Urban Aspects</i>	Nova York, EUA
1986	Denise René/Hans Mayer Gallery	<i>Fashion Mode</i>	Dusseldorf, Alemanha
1987	Wilhelm Hack Museum	<i>New York Graffiti</i>	Alemanha
1987	Fashion Moda	<i>Beyond Words</i>	Bronx, Nova York, EUA
1988	Gemeentemuseum	<i>De Horizon Voorbij</i>	Helmond, Holanda
1988	Groninger Museum		Groninger, Holanda
1988	Museum Helmond	<i>Stedelijk Kunstcollectie</i>	Helmond, Holanda
1988	Galerie Christ Delaet	<i>Quik, Seen & Blade</i>	Antuérpia, Bélgica
1989	Musée des Beaux-Arts – Arts de Verviers	<i>Graffiti New York - Paris</i>	Bélgica
1989	Helmond Museum, Heildelberger Kunstverein	<i>Graffiti Between Anarchy and Gallery</i>	Helmond, Holanda e Wiesbaden, Alemanha
1989	Stadtischen Gallery	<i>The New York Graffiti</i>	Goppingen, Alemanha

1989	The Art Foundation Academical Hospital	Leiden, Holanda
1989	Nassauischer Kunstverein	Weisbaden, Alemanha
1989	Heidelberger Kunstverein	Weisbaden, Alemanha
1989	The Stedelijk Museum Helmond	Helmond, Holanda

2.1.2 O contexto internacional – A Europa

Nos inícios dos 1980, a arte do *graffiti* estava bastante amadurecida nos EUA, e os seus artistas já tinham ganho notoriedade, não só dentro do país, mas, também, no estrangeiro. Por essa razão, começou a ser levada para fora pelos mais experientes que, pouco a pouco, começaram a ver imitados os seus estilos, formas e técnicas na Europa. Contudo, só mais tarde é que este movimento ganhou autonomia artística nos países europeus.

O *graffiti* entrou na Europa, principalmente, através das galerias de arte. A ideia era colocá-lo a circular no mercado da arte, a partir de eventos organizados pelos *writers* de Nova York em diversos países europeus. Assim, os apreciadores de arte contemporânea poderiam conhecer o seu trabalho e tornar-se os seus potenciais compradores (Sequeira, 2015).

Henry Chalfant e James Prigoff são os primeiros autores a documentarem na sua obra, *Spraycan Art* (1987), a aparição do *graffiti* americano em Europa. Chalfant explica que a primeira iniciativa é organizada em Roma, numa exposição patente na Galeria Medusa (Chalfant, 1987, 7).

Outro marco importante foi a mostra organizada por Yaki Kornblit no Museu Boymans-van Beuningen de Roterdão, na Holanda, onde se mostraram trabalhos de Dondi, Crash, Futura 2000, Pink, Blade, Seen, bem como de outros *writers* reconhecidos em Nova York (Chalfant, 1987, 7). De salientar também as exposições que tiveram lugar numa série de galerias de tendência como em Paris, nomeadamente em 1991 no Musée National des Monuments Français, e, em 1992, no Centre Georges Pompidou. (Ferro, 2016, 85).

Javier Sanchís, ao se referir à Europa, também menciona que a maior parte das exposições iniciais aconteceram na Holanda e em Itália (Sanchís, 2010), referindo que a sua maioria não apresentava apenas pinturas de *graffiti* sobre tela, como acontecera no caso dos coletivos referidos anteriormente. Eram exposições enriquecidas, acompanhadas por fotografias de *graffiti* nos comboios, por pinturas murais realizadas no local, durante o período da mostra, para o público poder apreciar o processo dentro do próprio espaço expositivo.

La receptividad por parte de galeristas y coleccionistas vino inicialmente, como había ocurrido con el pop, de Europa. La mayoría de las exposiciones internacionales tuvieron lugar en Holanda e Italia. Estas exposiciones, acompañadas a menudo de publicaciones que incluían fotografías del graffiti sobre trenes, y a veces de exhibiciones de pintura mural en directo, significaron el primer contacto con el graffiti para algunos escritores de la primera generación europea, y provocaron en buena medida la adopción del fenómeno en el continente. (Sanchís, 2010, 288-289)¹³

As exposições de *graffiti* em tela contribuíram para vários fatores importantes: mais do que uma influência trazida de outro país, o *graffiti*, ao chegar à Europa, sofreu um «intercâmbio informal de formas de fazer, técnicas e estéticas entre os praticantes de *graffiti* dos dois continentes» (Sequeira, 2015, 51), e o facto de se conseguir incluir no mercado da arte acabou por tornar possível uma transição de uma prática ilegal para uma prática permitida em contextos legais.

¹³ *A receção pela parte de galeristas e colecionadores aconteceu inicialmente tal como acontecera com o movimento pop da Europa. A maioria das exposições internacionais aconteceram na Holanda e em Itália. Estas exposições eram, frequentemente, acompanhadas por publicações que incluían fotografias de graffiti de carruagens de comboios, e às vezes exibições de pintura mural em direto, constituíram o primeiro contacto com o graffiti para alguns writers pertencentes à primeira geração europeia e isto provocou a adoção do fenómeno no continente. (Sanchís, 2010, 288-289) [Tradução livre].*

2.1.2.1 Itália

A fama do *graffiti* chegou Itália a partir de uma jovem crítica chamada Francesca Alinovi que, em algumas das suas reportagens, analisou pela primeira vez a incrível fama que as exposições deste movimento estavam a ter nos EUA. Das suas ideias nasceu uma mostra itinerante, *Arte di Frontiera*, em 1984. Esta primeira experiência italiana mostrou ao público uma compilação do melhor *graffiti* americano. Para além de Francesca Alinovi ter tido uma grande influência no desenvolvimento da fama da cultura do *graffiti* em Itália, houve galerias privadas que introduziram neste país alguns dos mais conhecidos *writers*. Exemplos disso foram Lee Quiñones em exposições realizadas em Roma (1979) e Milão (1980); ou os do artista Basquiat, que expôs em Modena em 1981, e de Keith Haring que, no ano 1983, apresentou os seus trabalhos em Nápoles. (Dogheria, 2015, 23).

2.1.2.2 Holanda

Nesta altura, existe na Holanda uma espécie de cultura autónoma, paralela à cena americana. Esta cultura de *graffiti* tinha nascido na cidade de Amsterdão, muito similar à de Nova York, mas alheia às suas influências, por não haver então muita notícia da sua existência. Surgida em 1977, sempre teve uma enorme presença nas paredes de toda a cidade.

Só mais tarde, em 1983, com a chegada dos artistas americanos à Holanda, com o objetivo de divulgarem os seus trabalhos em diversas exposições, foi conhecido o estilo de *graffiti* de Nova York. A partir desse momento, largou-se a primeira cultura autónoma e adotou-se a novidade exterior (Sanchís, 2010).

Toda una generación de escritores locales tomó contacto con esa cultura a través de dichas exposiciones y muchos de ellos adoptaron los nuevos parámetros de comportamiento, de forma que el fenómeno local desapareció rápidamente. (Sanchís, 2010, 297)¹⁴.

¹⁴ *Toda uma geração de writers locais teve contacto direto com essa cultura através das ditas exposições e muitos deles adotaram novos parâmetros de comportamento, de tal forma que o fenómeno local desapareceu rapidamente.* (Sanchís, 2010, 297) [Tradução livre].

2.1.2.3 França

O *graffiti* americano aparece em França no princípio dos anos 1980, surgindo em simultâneo com outras formas de expressão artística ligadas à cultura *hip hop*. Contudo, já existiam experiências de expressão gráfica e política nas ruas de Paris antes dessa altura. Os murais do Maio de 1968, são, nesse aspeto, uma referência incontornável, caracterizando um *graffiti* com um contexto mais político e filosófico (Sequeira, 2015).

Tal como aconteceu noutros países da Europa, também houve influências trazidas pelos *writers* americanos na introdução desta prática em França, mas, contrariamente a outros locais, aqui, verificaram-se mais intercâmbios entre os franceses e os nova-iorquinos. Observou-se uma espécie de viagem de troca de aprendizagem e partilha de experiências.

Alguns artistas simplesmente decidiam mudar os seus percursos para outras cidades, neste caso em França, e ali ficavam durante um período, continuando com a sua atividade artística, e por lá deixando esses vestígios e influências. Como exemplo, Bischoff refere o *writer* americano Jonone que, depois de pintar no metro de Nova York, se mudou para Paris, onde continuou a sua atividade na mesma área. As suas peças de *graffiti* estiveram visíveis nessas duas cidades durante muitos anos (Bischoff, 2000, 9).

Só a finais dos anos 1980 os *writers* começaram a estabelecer mais relações de sociabilidade entre eles e pintando murais de *graffiti* coletivos na cidade de Paris (Ferro, 2016). Foi por isso que começaram a aparecer nas cidades mais importantes «novos espaços de encontro e de trocas de multiartes e multiculturas» (Bazin, 1995, 23).

Por esta época, o *graffiti* ainda não era de todo aceite como uma arte «séria» para a sociedade francesa - a sua exposição em instituições de arte começou logo de início a levantar más respostas. «Nesta altura o campo da arte francês revelou-se mais fechado do que o norte-americano relativamente à promoção do *graffiti* nos seus espaços autorizados» (Ferro, 2011, 72). Em 1991, no Musée National des Monuments Français de Paris, leva-se a cabo uma exposição intitulada *Graffiti Art: Artistes Américains et Français, 1981-1991*. As receções do público em geral e dos críticos de arte não foi a melhor, rejeitando-se a exposição desta expressão artística, sendo esta tomada como uma forma

de violação do espaço urbano (Ferro, 2015, 86). É também de salientar outra exposição de *graffiti* realizada no ano seguinte no Centre Georges Pompidou.

O grande momento impulsionador para esta mudança de direção foram as exposições que se organizaram em Paris, em 2009: *Né dans la rue: Graffiti*, na Foundation Cartier pour l'Art Contemporain, e *Tag au Grand Palais*, realizada no Grand Palais des Champs Elysées. (Ferro, 2011, 72)

2.1.2.4 Espanha

No caso de Espanha, a autora que melhor documentou a aparição do *graffiti* e das primeiras exposições a acontecerem no país foi Gabriela Berti, no seu livro *Pioneros del Graffiti en España* (2009).

Mais uma vez, foi o movimento americano que influenciou o início desta prática em Espanha, contudo, lembrando o caso francês, os *writers* espanhóis tiveram também contactos e intercâmbios com *writers* de outros países, neste caso os franceses.

Foram vários os fatores que influenciaram a propagação do *graffiti* em Espanha, e que contribuíram para a sua aceitação enquanto arte «séria» e aceite pela sociedade. Em 1986, foi organizada uma conferência em que participou Henry Chalfant, um fotógrafo e escritor americano, para tentar dar um impulso importante à cultura do *graffiti*. Este acontecimento teve tanto sucesso que, no ano seguinte, Chalfant regressou a Espanha, com o âmbito de falar novamente sobre o fenómeno chamado *graffiti*. Apesar desta grande influência trazida pessoalmente dos EUA, foram os filmes, os livros e a música americana que mais receptividade tiveram, inspirando os jovens a começar a pintar nas ruas. O filme coproduzido por Henry Chalfant, em 1988, *Style Wars*, onde se retrata o contexto do *graffiti* em Nova York, juntamente com o seu livro, *Subway Art*, foram também alguns dos passos mais importantes e influentes para o início da prática neste país. O *breakdance* e a cultura *hip hop* não ficaram atrás como grandes impulsionadores do início do *graffiti* (Ferro, 2015).

Em Espanha também se formaram grupos de *writers*, semelhantes às organizações americanas referidas anteriormente, sendo estes os primeiros a organizar eventos e exposições de *graffiti* no país. Os Los Rinos, os Colectivo Gigante ou os Trepax, foram grupos de intervenção urbana que acompanharam a ascensão do fenómeno. Podem também destacar-se outros, como Blob ou Freakout, mais conhecidos no contexto da organização de exposições e eventos de *graffiti*, na cidade de Barcelona.

Esta década ficou especialmente marcada por uma exposição intitulada *Barcelona Graffiti* de Genis Cano, realizada em 1986, organizada por grupos como os Trepax e Los Rinos.

Só a partir de 1990 é que o *graffiti* começa a ser mais bem aceite surgindo, cada vez, mais publicações sobre o tema, eventos e várias exposições (Ferro, 2015).

Contexto Nacional – Portugal

No contexto dos estudos sobre o *graffiti* contemporâneo e a *street art*, é de referir que os primeiros vestígios de «apropriações gráficas informais» (Neves, 2015, 126) aparecem em Portugal com a revolução democrática de 1974. Neste período os muros das cidades portuguesas funcionaram como meio de comunicação, à semelhança do que acontecera noutros países anteriormente. As ruas portuguesas começam a encher-se de cartazes e de pinturas murais políticas, e esta é considerada a primeira aparição de intervenções gráficas e artísticas em Portugal, no contexto atual democrático. Contudo, é só a finais dos anos 1980 e princípios dos anos 1990 que o *graffiti* de estilo nova-iorquino chega ao país, trazido a partir do contacto entre jovens que se moviam no estrangeiro, transportando a novidade. Entre estes deve destacar-se o papel dos descendentes de emigrantes portugueses que vinham da França, da Suíça e do Luxemburgo. Com eles traziam revistas de *graffiti* para as suas férias em Portugal, circulando estas de mão em mão entre os jovens portugueses, servindo como um meio cada vez mais forte de divulgação da arte do *graffiti* (Ferro, 2015).

Foi nos finais dos anos 1980 que se criou o primeiro *hall of fame* em Carcavelos, pela mão de uma das primeiras *crews* portuguesas, Criminal Assassins Crew e mais uns quantos entusiastas da altura, «onde se desenvolveram estilos que se encontravam equilibrados e ao mesmo nível do que se fazia no resto da Europa» (Moore, 2007, 57). Também apareceram nesta altura alguns artistas, sobretudo nas zonas periféricas de Lisboa. Conhecido pelo nome Jam (futuro Wize e atual Nomen), este foi um dos primeiros artistas que apareceu na zona de Carcavelos, e começou a pintar com um grupo ligado à *crew* referida, nos mesmos locais. Acaba por se tornar no herdeiro desta primeira geração de *writers* continuando a pintar com Kase e Saxe, servindo como influência para outros *writers* do resto do país (Moore, 2007, 57).

A partir do início dos anos 1990, começam cada vez mais a aparecer grupos de *writers* formando as suas *crews* e espalhando-se da periferia ao centro de Lisboa. Surgem e multiplicam-se as assinaturas do tipo *tag* e as expressões gráficas mais ou menos criativas, como o *stencil*, sobretudo ao longo das linhas de comboio, autoestradas, etc. (Neves, 2015, 126) (ver figuras 11, 12, 13 e 14 do anexo 1). Nesta altura ainda não era comum a criação

dos coletivos ou organizações de *writers* com a intenção de levar o *graffiti* à galeria. Em Portugal, o *graffiti* ainda demorou algum tempo a ganhar adeptos e a ter um certo reconhecimento público. Ao contrário do caso americano, os pequenos grupos de *writers* portugueses não precisaram de um líder ou organizador como aconteceu nos coletivos americanos. Os tempos já eram outros, e foram os próprios artistas que, quando começaram a ter interesse na divulgação do seu trabalho, entraram em contacto direto com os galeristas e o mercado da arte para o início da exposição dos seus trabalhos em espaços interiores. Por esse motivo, «é apenas a partir de 2000 que surgem os primeiros eventos e exposições e que o *graffiti* realmente conquista um lugar nas agendas culturais municipais» (Ferro, 2015, 97).

Pelo ano 2000, o *graffiti* já era amplamente reconhecido em Portugal, não por ser apoiado por diversos organismos e instituições que impulsionavam eventos e a sua prática, mas também porque, pouco a pouco, novos *writers* e novas *crews* começaram a surgir com mais frequência, com o intuito de melhorar a sua prática. Também o facto de o *graffiti* ter chegado às galerias e museus, bem como aos locais legais, e de ter começado a ser financiado por diversos tipos de organismos e Câmaras, impulsionou a fama e a procura por parte dos apreciadores desta prática. Um período de muitas mudanças avizinhava-se então na história do *graffiti* português.

A partir desse momento, em que o *graffiti* se desenvolveu no território nacional, o seu número de seguidores também aumentou, e a procura por esta manifestação de arte ganhou outras proporções, levando os seus artistas a procurarem novas técnicas, novos materiais, novas escalas, novos suportes e novas formas de exposição da sua arte.

2.1.3 PRM e THC

Na década de 1990, dois dos principais grupos de *writers* mais conhecidos foram o PRM e o THC. O seu contacto com outros jovens, inspirou-os a começarem a pintar a partir de 1995 em diante.

Os PRM – Paintin’ Rackin Mafia – surgiram em Oeiras, em 1994, mas expandiram-se mais tarde a várias áreas da cidade. Esta irá constituir-se como uma das mais importantes

crews nacionais, visto que foi «a pioneira na invasão de Lisboa e no espalhar consistente do *graffiti* na capital e no resto do país» (Moore, 2007, 57). Os membros que a compunham foram os *writers* Wize (Nomen), Kase (Obey), Saxe, e mais tarde Youth e Mace (atual Mosaik).

A sua prática vai desde a linha de Cascais até Lisboa, sendo Belém e Campolide as primeiras zonas a serem pintadas, para além do *hall of fame* das Amoreiras. Foi a partir destes locais que deram a conhecer a um bom público português o estilo de *graffiti* que executavam. No fundo, a *crew* PRM foi muito importante no contexto nacional graças à sua intensa atitude, à qualidade do seu estilo e também à grande propagação do seu *graffiti* por vários locais. Segundo o autor Miguel Moore (2007), é através dos PRM que se molda o *graffiti* português:

Com a sua intensa atividade, a qualidade dos seus estilos e a sua forte atitude, conseguiram dar forma ao graffiti português, e manter-se-iam peças fundamentais no seu desenvolvimento e referências incontornáveis até aos dias de hoje. (Moore, 2007, 57)

Em 1994 surge o primeiro artigo escrito no jornal *Blitz*, no qual são entrevistados alguns membros da *crew* PRM; acabando esta publicação por ter um impacto importante na divulgação do *graffiti* em Portugal (Ferro, 2015).

Os THC iniciaram também a prática da sua arte em Oeiras e os seus membros «tomaram como missão a legalização de algumas paredes» (Ferro, 2015, 95), entendendo-a como a prática de pintar uma parede virgem e de a tornar legal a partir do simples ato de a pintar. Um dos locais mais importantes «legalizados» por esta *crew* foi o muro das Amoreiras, atualmente conhecido como o *hall of fame* das Amoreiras, em Lisboa.

Um exemplo de uma pintura que marcou a história do *graffiti* português em Lisboa, realizada por um dos membros dos THC, Uber, em 1996, foi executada numa das partes da parede do *hall of fame* das Amoreiras (Alves, 2017a, 15); sendo reconhecida na comunidade do *graffiti* e fora dela com o nome “O Ranhoso”, representava o rosto de um bebé chorão, como crítica social ao centro económico daquela parte da cidade. Esta

pintura permaneceu no local por quase mais de duas décadas até muito recentemente, tendo sido repintada por outras gerações de *writers*, respeitando a iconografia original e modernizando-a, para manterem a memória viva. Essa memória acabou por se tornar na própria identificação das pessoas com o local. O *graffiti* e a *street art*, como já foi mencionado, têm o poder criar ligações e rotinas entre as pessoas e os objetos do quotidiano. Este exemplo vem comprovar que são as próprias comunidades que tentam conservar estas imagens que fazem já parte das suas vidas, com o intuito de manter a sua identidade viva e preservar a memória para gerações vindouras.

This painting was made in 1996 by Uber and has lasted until the present day, something that is extraordinary in this context. Around it everything changes, the wall is painted and repainted, but there, in that corner, the presence of a child's face is always present and marks the identity of the city. The layers of paint overlap one another, preserving the older paintings underneath, away from our eyes, but keeping the memory of this artistic movement in our country. (Alves, 2017a, 15)¹⁵

Nos anos seguintes, o *graffiti* torna-se numa prática dominante na região de Lisboa, com alguns focos nas linhas de comboio de Cascais, Sintra, Amadora, e, ainda, na margem Sul, em Almada, surgindo trabalhos de novos *writers*, que se iam multiplicando, e aprendiam com os pioneiros da prática.

A primeira loja de venda de latas de *spray Montana* no Bairro Alto, em Lisboa, é aberta no final da década de 1990 (Ferro, 2015). As novas tintas possibilitaram a criação de outro tipo de alianças entre os *writers*, permitindo alterar a forma como o *graffiti* nacional era executado e melhorando as cores com que se expressava e apresentava a pintura (Simões, 2013). Contudo, em entrevista com o Uber, a autora Lúcia Ferro explica, que, mediante a opinião deste *writer*, o aparecimento da primeira loja de *sprays* condicionou

¹⁵ Esta pintura foi realizada em 1996 por Uber e tem perdurado até aos dias de hoje, algo que é absolutamente extraordinário neste contexto. À sua volta, tudo vai mudando, pintado e repintado, mas ali, naquele canto do muro, a figura do rosto de uma criança mantém-se sempre presente e marca a identidade da cidade. As camadas de tinta vão-se sobrepondo, preservando por baixo as pinturas mais antigas, afastadas dos nossos olhos, mas guardando a memória deste movimento artístico no nosso país. (Alves, 2017a, 15) [Tradução livre].

profundamente o desenvolvimento do *graffiti* em Lisboa, visto que o seu processo de comercialização, em conjugação com o *boom* da *internet*, resultou na valorização do *tag* em detrimento dos murais, ou seja, do *hall of fame* (Ferro, 2015). Tinha chegado, por assim dizer, o *graffiti* americano ou nova-iorquino a Portugal. Na mesma entrevista, Uber afirma que começou aquilo a que se chamou de «processo de americanização do *graffiti*» em Lisboa, sendo a partir deste momento que as lojas e empresas de latas de *spray* também começaram a comercializar uma diversidade enorme de produtos relacionados com o *graffiti* e a sua cultura (revistas, *fanzines*, roupa desportiva, etc.). O mais curioso, e menos esperado nesta altura, foi o facto de este *boom* implicar o aparecimento de pequenas galerias nestas lojas, onde se começaram a expor trabalhos de alguns *writers* (Ferro, 2015, 201).

2.1.4 LEG e VSP

Perdendo-se a prática de executar murais nos *halls of fame*, ou não, o que estava para acontecer a partir de 2000 veio alterar profundamente a história do *graffiti* português. Com a criação de uma nova *crew* chamada LEG - Los Electro Gringos ou L'Electro Graphique formada pelos *writers* Klit, HBSR81, Hium e Time, dá-se início às exposições de *graffiti* em locais interiores, nas galerias e nos museus.

Esta *crew* «tornou-se no grupo de *graffiti* com mais visibilidade na área metropolitana de Lisboa» (Ferro, 2015, 96), porque foi a primeira a organizar exposições em vários locais do país. A este coletivo juntaram-se mais membros em anos posteriores, nomeadamente, MAR do Seixal, em 2001; RAM de Sintra, em 2003; Brai e Chure Hims, que vieram a convite de Klit (Moore, 2007, 70-71); e, finalmente, Vhils de Almada, em 2005.

A LEG pode ser considerada um pouco como a visionária das potencialidades das exposições de *graffiti* em Portugal e, posteriormente, da arte urbana e da *street art*. Organizou várias exposições no Seixal em 2003, como, por exemplo, a exposição intitulada *1/4 de Graff*, que constituiria «um dos primeiros eventos deste género em Portugal» (Moore, 2007, 74). Esta mostra teve uma boa aceitação, tanto pelo lado do público como do dos seus artistas, que sentiam puro prazer, tanto em expor em diferentes

suportes e em perpetuar a sua arte, como em perceber que seria «possível alargar o âmbito da sua criatividade a outros públicos» (Moore, 2007, 74). Neste mesmo ano, 2003, ainda se realizou a segunda edição de *1/4 de Graff*, com o subtítulo de *Conceito de Graffiti Art – LEG crew and friends*, dando-lhes mais motivações para a continuação da exposição em interiores virados para o grande público. Este bom recebimento acaba por ser um exemplo a seguir e impulsiona mais eventos do mesmo gênero noutros locais. Vila Franca de Xira, foi o local escolhido a seguir para apresentarem uma mostra coletiva intitulada *Arte Urbana*, em 2004. Curiosamente, algumas Câmaras Municipais também se disponibilizaram a apoiar este tipo de eventos relacionados com o *graffiti*. Contudo, para iniciarem aos processos conducentes a estas exposições, eram os próprios *writers* de cada *crew* que entravam em contacto direto com as entidades, sem ter como intermediário nenhum tipo de líder ou organizador, como foi referido anteriormente. A Câmara Municipal do Seixal e a de Oeiras, foram das primeiras, as que mais apoio prestaram à realização de eventos ou exposições desta natureza (Ferro, 2005).

Este coletivo de artistas foi também responsável pela criação de uma plataforma, a *Visual Street Performance* (VSP), iniciada em 2005 pelos seus membros (ver figura 20 do anexo 1). Esta plataforma «veio marcar definitivamente o panorama de arte urbana em Lisboa e em Portugal» (Ferro, 20015, 96).

A VSP não é, porém, um evento da LEG crew. [...] O embrião do projeto expositivo teve origem nesta plataforma de amizade, e seria desenvolvida através da vontade que os seus membros tinham em fazer algo mais, em promover o seu trabalho de uma forma mais cuidada, em ambientes que permitissem criar outra relação de diálogo com um público mais vasto. (Moore, 2007, 74)

Mais importante do que as ideologias das outras *crews* formadas até então, o grande objetivo da VSP foi gerar espaços de exposição interiores para o *graffiti*¹⁶.

Os seus membros decidiram apenas escolher aqueles integrantes com mais capacidades para pintar e assim explorar o ambiente em galeria. A ideia era perpetuar as suas

¹⁶ Para melhor ilustração deste ponto veja-se o vídeo disponível em:
https://www.youtube.com/watch?time_continue=7&v=8jeHsAy3Ozs [consultado em 12-02-2017]

produções em espaços interiores, deixando a rua – embora todos os *writers* que compunham a VSP tivessem essa raiz em comum – para mostrar aos seus espetadores a vontade de executar um trabalho mais cuidado a um público mais vasto. Na verdade, mais do que isso, o intuito era «mostrar a natureza do fenómeno do *graffiti*, enquanto fator estético e artístico e não apenas como prática de vandalismo» (Moore, 2007, 21). Contudo, é importante salientar que a VSP sempre procurou um equilíbrio entre estes dois contextos de exposição, a rua e o interior, visto que os seus integrantes nunca perderam a legitimidade da rua, expondo no interior.

Na época da criação da VSP, o Bairro Alto, em Lisboa, já tinha ganho a fama de ser um local de vivências noturnas, de atividades culturais, de interações sociais, etc., tornando-se conhecido como o espaço com mais destaque na aglutinação de *graffiti*, *tags*, *stencils*, etc., de todos os *writers* ativos na altura, na região. Foi por isso que, até 2008, se tornou cada vez mais rico na «intensidade e presença das camadas de vários anos de apropriações gráficas informais em Lisboa» (Neves, 2015, 127).

Em 2008 ocorreu um evento participativo na Galeria Zé dos Bois, onde a Câmara Municipal de Lisboa apresentou um projeto para a limpeza das paredes do bairro, com o objetivo de se terminar com o panorama caótico ali existente, com *tags*, *graffiti* e pinturas, em múltiplas camadas. A sua justificação prendeu-se com o facto de o Bairro Alto ser um lugar histórico da cidade, com muitos imóveis de grande valor patrimonial. No entanto, este projeto possibilitou «a partilha de opiniões dos principais atores deste território, incluindo moradores, artistas plásticos, jornalistas, autores de *graffiti* e *street art*, presidente da Junta de Freguesia da Encarnação, presidente da Associação de Comerciantes do Bairro Alto e técnicos municipais» (Neves, 2015, 127). Na verdade, a ideia era, mais do que proceder a uma limpeza do local, dar oportunidade à existência de um espaço de mediação cultural, onde todos pudessem conviver num plano favorável, tanto para a população e os comerciantes, como para os *writers* que frequentavam aquele espaço. Naquele contexto, falou-se sempre em questões fulcrais e delicadas como, por exemplo, o facto desta prática ser legal ou ilegal, de ser financiada ou não, e de poder ou não ser executada no mobiliário urbano e no património urbanístico. As propostas do

projeto, depois de cuidadosamente discutidas e faladas, foram bem aceites, tanto pela população, como pelos *writers* e pela própria Câmara.

A partir desse ano, em que os projetos em prol do *graffiti* foram aprovados no Bairro Alto, as Câmaras Municipais começaram a revelar uma grande abertura face à prática do *graffiti*. Cada vez mais iniciativas, atividades e eventos desta natureza foram apoiados pelos municípios, tornando-se isso, sem dúvida, um passo importante para a história da exposição do *graffiti*, não apenas naquele espaço urbano, mas também em toda a cidade de Lisboa, e no resto do país (ver as figuras 21-28 do anexo 1).

2.1.5 Galeria de Arte Urbana – GAU

Após ser levado a cabo o projeto de limpeza das inscrições vandálicas no Bairro Alto, o departamento responsável por esta operação, pertencente à Câmara Municipal de Lisboa, mostra especial interesse na criação de «um espaço alternativo especificamente dedicado à arte urbana» (GAU – Câmara Municipal de Lisboa, s.d.). A ideia era estabelecer um espaço no exterior, onde fosse possível executar *graffiti* e *street art* legalmente.

Nesse mesmo ano, executa-se a ideia, criando-se a Galeria de Arte Urbana (GAU), com o intuito de apoiar, divulgar e promover o *graffiti* e a *street art* em Lisboa, «dentro de um quadro autorizado e segundo uma ótica de respeito pelos valores patrimoniais e paisagísticos, em oposição aos actos ilegais de vandalismo que agridem a Cidade» (GAU – Câmara Municipal de Lisboa, s.d.). Para se poder realizar tal feito, a GAU decidiu instalar em Lisboa, mais especificamente, na Calçada da Glória e mais tarde no Largo da Oliveirinha, um conjunto de painéis que ficaram disponíveis para a execução de pinturas de *graffiti* e *street art*. A partir de aqui, este departamento, achou essencial, por meio de diálogo com a comunidade do *graffiti* e da *street art*, «sensibilizar para a relevância da preservação do património artístico e cultural de Lisboa» (GAU – Câmara Municipal de Lisboa, s.d.); visto que, com o número crescente de pessoas interessadas, já se estava a tornar numa plataforma reconhecida a nível nacional e internacional. Para que os seus artistas pudessem então criar arte na rua, a GAU passou a disponibilizar espaços de forma autorizada proporcionando-lhes locais dispersos pela cidade de Lisboa.

Neste momento, qualquer intervenção ou trabalho de *graffiti* ou *street art* que se queira realizar em Lisboa, é feita mediante uma participação prévia em concurso, promovido por esta instituição, e por si organizado para exposição. «São assim estas as primeiras estruturas de Lisboa pensadas para intervenções legais de *street art* e *graffiti*.» (Sequeira, 2015, 140). Este tipo de iniciativas, pretende, não só terminar e remover o contexto vandálico das ruas de Lisboa, como enveredar por projetos de cariz social em parcerias com outras entidades, com o intuito de promover a *street art* institucionalizada no seio de uma cidade tão grande como Lisboa. Assim, a GAU, abrange um vasto leque de atividades, tendo uma ampla atuação no que toca ao contexto da promoção: está envolvida em projetos de cariz social (organização de concursos e festivais de arte urbana, a realização de visitas guiadas, *workshops*, atividades vocacionadas para diversos públicos, nomeadamente população escolar e em bairros sociais, etc.), e em projetos de cariz comercial, nos quais «a *street art* aparece como instrumento de campanhas de marketing.» (Sequeira, 2015, 143).

Deve também destacar-se o trabalho de inventariação das peças da rua que a GAU tem realizado nos últimos tempos. É a partir do registo fotográfico e videográfico das obras, e da sua integração numa base de dados, que visa preservar a memória de um tipo de arte que, inevitavelmente, ao ser executada no exterior, se considera como efémera.

2.1.6 Underdogs

A Underdogs surgiu em Lisboa, em 2010, por iniciativa de Alexandre Farto (Vhils) e Pauline Foessel, assumindo-se como uma plataforma de partilha e de intercâmbio entre artistas, galeristas e curadores. Tinha como intuito original funcionar como um espaço de divulgação, promoção, mostra e venda de artigos e peças de *street art*, onde se pretendia criar uma espécie de mercado para os artistas portugueses, introduzindo-os no mercado da arte (Sequeira, 2015). Designada como plataforma cultural, a Underdogs, foca-se em três atividades principais: a organização de exposições, individuais e coletivas, a venda de artigos e peças (como serigrafias, latas de *spray*, catálogos de exposições, etc.) através do *website* e da loja, e a produção e mostra de arte nas ruas da cidade, tal como aparece referido no seu *site*:

Underdogs is a cultural platform based in Lisbon, Portugal that aims at creating space within the contemporary art scene for artists connected with the new languages of urban-inspired graphic and visual culture, fostering the establishment of partnerships and collaborative efforts between creators, cultural agents, exhibition venues and the city, contributing to establish a close relationship between these and the public. The Underdogs project rests on three complementary areas: an art gallery; a public art programme; and the production of original and affordable artist editions. (Underdogs, s.d.)¹⁷

Atualmente, a Underdogs utiliza dois espaços principais. A Underdogs Art Store, localizada no Cais do Sodré em Lisboa, a sua loja onde, para além de se venderem latas de *spray*, artigos, peças, e materiais artísticos, e de contar com uma cafetaria onde o seu público pode socializar e entrar em contacto direto com os próprios artistas; também se realizam pequenas exposições, residências artísticas e *workshops*. A Underdogs Gallery, inaugurada em 2013, constitui-se como um espaço expositivo inovador que organiza mostras individuais e coletivas de artistas de inspiração urbana, nacionais e internacionais. Neste local tentam criar-se oportunidades para a divulgação de trabalhos de artistas portugueses e estrangeiros, procurando torná-los conhecidos na área, para o público geral ou mesmo para o mercado de arte. Esta galeria ainda promove trabalhos em contextos exteriores, nomeadamente, pintura mural a escalas consideráveis, em vários pontos da cidade de Lisboa (Sequeira, 2015, 155), e executa visitas guiadas no exterior, mostrando peças em paredes dispersas pela cidade ou murais de grande escala, segundo vários roteiros, que podem ser predefinidos ou à escolha do seu público.

¹⁷ *A Underdogs é uma plataforma cultural com sede em Lisboa que trabalha com artistas ligados às novas linguagens da cultura gráfica e visual de inspiração urbana, ajudando a estabelecer uma relação de proximidade entre criadores e a cidade, para o usufruto de todos. O projeto Underdogs assenta em três áreas complementares: uma Galeria inovadora, que expõe artistas contemporâneos que se inspiram na realidade urbana; a produção de Edições artísticas originais e acessíveis; e um Programa de Arte Pública que promove a arte na cidade como um serviço público. (Underdogs, s.d.) [Tradução do Art Map, panfleto em versão portuguesa da Underdogs].*

3 Análise da realidade contemporânea portuguesa – entrevistas com artistas

Neste último capítulo da dissertação fez-se um trabalho de campo para se tentarem reforçar as conclusões alcançadas na pesquisa bibliográfica: a existência de duas vertentes de exposição, uma exterior e outra interior, e explorar se existe entre elas uma diferença da conceção artística. Considerou-se este aspeto particularmente relevante, visto que foi comprovado nos capítulos anteriores, que a exposição em galerias de arte é tão antiga como o próprio *graffiti* ou a *street art*.

Para esse fim, foram realizadas três entrevistas com artistas de *street art* (ver anexo 2), nas quais se falou um pouco sobre os seus percursos profissionais, contextualizando e relacionando alguns dos seus trabalhos com os temas que se abordam nos capítulos anteriores desta dissertação. Os artistas entrevistados, Tamara Alves, Nomen e Ram, foram selecionados tendo em conta o que se tenta aqui explorar: a *street art* exposta nas duas vertentes, a rua e a galeria, e como é que estes artistas gerem a sua dualidade.

Dos três artistas selecionados, é importante salientar que nem todos apresentam os mesmos percursos, tendo Tamara Alves um percurso de artista contemporânea, pertence a uma geração de *writers* mais recente, enquanto que Nomen e Ram seguiram percursos originários da cultura *hip hop*, representando gerações mais antigas. Estas diferenças de percursos nos artistas selecionados, foi propositada, considerando-se esta abordagem como forma a se verificar de que modo era gerida a questão em causa, pertencendo eles a caminhos e influências diversas.

Estas entrevistas tiveram sempre como base um conjunto de temas/questões pré-definidos:

- Contexto em que surgiu o interesse pela *street art*.
- Posição individual em relação à *street art*. Como é definida pelo artista e se considera a sua componente ilegal como o *graffiti*?

- Perceber o seu percurso ou vertente. Como se relaciona a arte de rua ilegal ou a institucional (componente exterior) com a arte adaptada a museu/ galeria (componente interior).
- Se existe uma mensagem que se quer passar ao pintar, será esta diferente na rua e no museu. O museu tira a liberdade?
- Como é valorizado este tipo de arte de rua/ exterior. Se considera que as pessoas ainda a associam à marginalidade e à clandestinidade.
- A exposição desta arte no interior/museu dá ou não um reconhecimento que não se dava no passado?
- A transmissão de uma mensagem é mais eficaz nas ruas ou no museu?
- A *street art* tem a habilidade de fazer as pessoas ficarem mais atentas ao meio envolvente no seu dia-a-dia?
- Ao ser colocada num museu, perdendo a sua relação com o meio envolvente, a *street art* perde o seu significado?
- Os artistas gostam de ver a sua arte exposta nestas duas vertentes (exterior e interior)? Perceber qual preferem e as suas razões.
- Quais os benefícios que derivam das intervenções exteriores/rua e os das intervenções interiores/museu?

No entanto, como se pretendia um desenvolvimento fluído, tomando mais a forma de uma reflexão crítica, do que a de uma entrevista no seu conceito tradicional, nem todos os temas foram abordados em todas as ocasiões. De facto, no decorrer da conversa, tentou-se que estes pontos temáticos ou questões, se relacionassem com as diferentes vertentes que os artistas levaram a cabo durante o seu percurso como *writers*, e com as características que se encontram nos seus trabalhos não-sancionados, executados por iniciativa própria, bem como nos trabalhos sancionados, financiados por organismos como instituições públicas e privadas, Câmaras Municipais, museus, etc.

Entre a rua e a galeria

Para desenvolver estas duas formas de exposição, na rua e na galeria de arte/museu, no interior e no exterior, seguiram-se duas definições precisas: o termo «instituição artística» foi considerado como «qualquer e todo estabelecimento que armazena, exhibe e vende obras de arte», incluindo-se aqui os museus, as galerias, universidades, etc. (Frederick, 2016, 7), e para o termo «*street art*» adotou-se a definição de «uma arte criada em locais públicos e geralmente não-sancionada [...] por quem deseja comunicar diretamente com o público em geral» (Underdogs, 2017). A partir daqui, deixaram-se em aberto as várias opções que a rua e a instituição artística fornecem para expor este tipo de arte. O que acontecerá à *street art* e como é executada pelo artista quando é levada para dentro da instituição de arte, e o que acontecerá quando é executada na rua, são as questões fulcrais que se exploram neste capítulo.

3.1.1 O interior

Atualmente, é impossível não se reparar numa obra de *street art* na parede de uma rua ou mesmo nos murais dos edifícios das grandes cidades. Esta prática continua a receber cada vez mais atenção dos representantes das instituições de arte (Bengtson, 2013, 67). Como resultado disso, a *street art* está cada vez mais presente em museus, galerias, coleções privadas etc.

Como se viu anteriormente, o interesse em levar o *graffiti* e a *street art* aos espaços interiores aconteceu desde sempre. Relembrando as décadas de setenta e oitenta, verificou-se que os primeiros coletivos de artistas se formaram com o intuito de introduzir o *graffiti* nas galerias e nos museus. Estas manifestações de interesse nesse contexto, continuaram a surgir durante a história do *graffiti* até à atualidade, em que casos como a GAU e a Underdogs, permitem expor uma arte exterior em espaços interiores. Estas manifestações de interesse aconteceram lentamente a uma escala global, conforme o *graffiti* se foi espalhando aos poucos pelo mundo inteiro. Um exemplo interessante, foi o caso de uma exposição realizada no ano 2008, no Tate Modern, no Reino Unido, em que, através do contexto exterior se consegue lançar a *street art* no mundo dos museus. Esta

exposição, intitulada *Street Art Tate Modern* foi constituída por seis pinturas de *street art* na sua fachada exterior, e foi complementada por uma exposição em paralelo, com intervenções realizadas nas ruas das proximidades. De facto, o intuito desta exposição era dar a conhecer a *street art* ao seu público, chamando-o a um museu, mesmo que, na verdade, este nem tivesse a necessidade de entrar no espaço interior para ver a mostra. A importância do museu em questão, acabou por ajudar a chamar mais público. A autora Isabel González reflete muito bem a ideia principal desta inovação e interesse de divulgar e lançar a *street art* no mundo artístico oficial:

Gracias a esta exposición se ha permitido que los artistas tengan una gran visibilidad para todo el mundo, permitiendo también un reconocimiento a todos aquellos que no participaron. La atención recibida por los medios de comunicación ha conseguido abarcar a un gran público. Street Art Tate Modern ha conseguido representar públicamente, mediante una institución de renombre, un movimiento que está tomando forma y consolidándose como un corriente más dentro del arte contemporáneo. (González, 2015, 54)¹⁸

Apesar deste grande «lançamento» exterior, como se viu anteriormente, a exposição da *street art* em espaços interiores apresenta fatores benéficos, tanto para as instituições de arte, como para os seus artistas e para o público. Passa a ser considerada como uma arte legal, como uma arte acessível a um tipo de público interessado num determinado artista, trabalho ou temática e acaba por se tornar uma arte «eterna». Para além destes fatores, podem referir-se outros, como a questão da escala em que é executada depender do tamanho do espaço, ou do limite de tempo determinado para a sua visita. Por outro lado, proporciona ao artista a oportunidade da realização de uma arte mais institucionalizada e resulta na valorização do seu trabalho, podendo servir para a sua entrada no mercado da arte, e consequente venda das suas obras.

¹⁸ *Graças a esta exposição, permitiu-se que os artistas comessem a ter mais visibilidade e consideração, aos olhos do mundo e permitiu-se também que aqueles que não participaram ganhassem reconhecimento. Recebeu a atenção dos meios de comunicação e estes conseguiram chamar a atenção de um grande público. A Street Art Tate Modern conseguiu representar publicamente, por meio de uma instituição de renome, um movimento em plena formação e consolidação como mais uma corrente artística dentro da arte contemporânea. (González, 2015, 54) [Tradução livre].*

Embora a *street art* se tenha ramificado do *graffiti*, existem muitos artistas que não cresceram, necessariamente, numa cultura do *graffiti*. Mas o facto de não terem pertencido a uma *crew* não invalida que se tenham inspirado desde crianças nesta cultura, sendo esta a linguagem plástica com que se apresentam numa exposição. Este é o caso de Tamara Alves, que desde muito jovem se fascinou pelo *graffiti*, sendo a maior parte do seu trabalho identificado como *street art*. Esta artista produz uma linguagem sem *lettering*, mas plena de desenho figurativo.

De facto, Tamara Alves é uma das *writers* femininas mais conhecida em Portugal. Natural de Portimão, nasceu em 1983, estudou Artes Plásticas na ESAD (Escola Superior de Arte e Design) das Caldas da Rainha, e mais tarde no Porto, onde se fez mestre em Práticas Artísticas Contemporâneas. Atualmente, vive em Lisboa, onde tem desenvolvido trabalhos – de vertente exterior e interior – individuais e coletivos, participando em vários projetos, festivais e exposições, e desenvolvendo trabalhos como ilustradora a nível nacional e internacional. Utiliza um vasto leque de técnicas e suportes para a apresentação das suas obras que podem ir desde a pintura à ilustração ou desde a *street art* às *tattoos*. Muitas das suas obras encontram-se espalhadas pelas ruas do país (ver figuras 29-34 do anexo 1). Outras foram executadas para exposições, tanto coletivas como individuais, em que participou¹⁹.

¹⁹ Tendo-se iniciado por volta de 2004 neste mundo das exposições, passando não só por Portugal, como também pelo resto do mundo, alguns exemplos das suas participações mais recentes são as do Festival *Se Esta Rua Fosse Minha 2009* no Porto; *All Aboard*, Ó! Galeria, no Porto e *Pampero Public Art* em Lisboa, ambas em 2010; *AMARTE*, no Mercado do Bairro Alto, em Lisboa e o Festival *Walk & Talk*, ambos em 2012; numa das suas colaborações com a GAU, *Almada por Se7e*, em Lisboa, também a *Exposição Coletiva Lobo Ibérico* na Galeria Geraldês da Silva, no Porto, os dois projetos em 2013; no *Wool On Tour* no LX Factory em Lisboa, participou em várias edições nomeadamente em 2014 e 2015; no Festival *MURO - Festival de Arte Urbana LX* em colaboração com a GAU, em 2016 e 2017.

Relativamente às suas exposições individuais destacam-se: *Space is the Place*, no Espaço Mutantes, no Porto, e *The Only Cure For Love Is...*, em Évora, ambas realizadas em 2008; também no Porto *Starving Hysterical Naked* no Plano B, em 2010; *My Body Is A Zombie For You*, Ó! Galeria, no Porto, em 2012; o projeto *Putrica*, em 2016, em Paços de Ferreira; e, já em 2017, teve variadíssimas colaborações privadas para espaços interiores e exteriores, por exemplo a sua exposição na Art Room em Lisboa intitulada *It's a pleasure to burn*, e nas últimas colaborações que teve com a GAU concluiu o projeto *Os Dias do Desassossego* para a Casa Fernando Pessoa e Fundação Saramago. A lista completa das exposições coletivas e individuais de Tamara Alves pode consultar-se em <https://ideiasderua.blogspot.pt/search/label/Tamara%20Alves%20-%20Artwork%20-%20Portugal>

Uma parede não é uma tela em branco, é uma tela que já tem vida, e poder acrescentar-lhe qualquer coisa... é o meu objetivo (Tamara Alves)²⁰.

Os seus trabalhos são inspirados na vida urbana, nos animais selvagens e em tudo aquilo que é figurativo. A conceção da sua arte é erótica, sensual e animalesca. Em vez de se encontrar a parte racional, ali existe uma parte mais palpável, crua e emocional. As suas pinturas, na sua forma mais pura, fazem o seu observador experienciar sensações.

Relativamente à sua inspiração na linguagem plástica do *graffiti* e da *street art*, Tamara Alves conta:

Cada vez que vinha a Lisboa via os graffitis pelo caminho, e lembro-me de fazer a linha do comboio para Cascais, e havia muita coisa pintada e eu sempre fiquei muito fascinada, nas carruagens dos comboios e não só, sempre fui muito ligada à cultura urbana e ao hip hop, não foi nada que viesse de influência externa.
(Tamara Alves - 31-08-2017)

Ver e apreciar o *graffiti* e a *street art* nas ruas desde jovem, foi aquilo que a influenciou a seguir o seu caminho de artista e a começar a fazer o seu próprio trabalho também na rua. Depois de alguma experiência, Tamara elevou o seu trabalho à galeria e ao museu.

Conheci pessoal que pintava, e eu ia experimentando, e sabia que não queria fazer letras (graffiti) mas sabia que queria pintar na rua, tinha essa dúvida dentro de mim porque existia a street art, mas sobre a coisa não se falava muito. Queria fazer o meu trabalho na rua, mas como esse tipo de arte era só associado a letras, a comboios e a vandalismo, não sabíamos muito bem como fazer as coisas.
(Tamara Alves - 31-08-2017)

Tamara Alves pertence a uma geração de *writers* portugueses mais recente, mas, na verdade, o caminho para levar o seu trabalho à instituição de arte já tinha sido percorrido por outros *writers* portugueses de gerações anteriores. Como bons exemplos disso, os

²⁰ Citado por Tamara Alves em vídeo biográfico: <http://www.tamaraalves.com/INFREQUENCIA> [consultado em 09-02-2018].

outros dois artistas com quem se conversou no contexto deste trabalho, Nomen e Ram, pertencem à primeira geração de *writers* portugueses e foram dois dos pioneiros do *graffiti* em Portugal. No caso destes dois *writers*, ambos se consideram artistas de *graffiti* e não de *street art*, porque vêm de uma geração diferente de Tamara, e porque os seus percursos tomaram diferentes influências para a arte que apresentam atualmente. Ram comenta que o *graffiti* é a sua base, e que, para além de se considerar um artista de *graffiti*, é um *writer* com várias ramificações artísticas:

Olha eu venho de uma altura em que só havia graffiti. Não havia sequer a palavra street art ou arte urbana, não existia.

Nós vimos de uma altura em que é chamado graffiti, eu considero que sou um artista de graffiti, mas depois eu faço muitas outras coisas, como sempre fiz muitas outras coisas, peças, instalações, peças de reciclagem, etc. Na verdade, não consigo bem precisar porque depois sou visionário, psicadélico, orgânico, etc. Eu sou muitas coisas com o meu próprio estilo a pintar, que foi algo que sempre me preocupei muito, em ter o meu próprio estilo. A procura pelo meu próprio estilo fez-me distanciar desse lado do graffiti. Tenho essa vertente do graffiti, mas depois tenho muita outra coisa. Mas se me perguntam o que é que eu faço eu digo que faço graffiti. Não digo que faço street art. Digo graffiti, o graffiti é a minha base. (Ram- 22-09-2017)

Miguel Caeiro²¹, hoje mais conhecido por Ram nasceu em Sintra, em 1976, tendo começado a pintar nas ruas na década de 1990. Pertence às primeiras gerações de *writers* portugueses, tendo tido sido aprendiz e ganho influências de Wize (atual Nomen) em 1997 (Moore, 2007). Foi impulsionado pelos *graffiti* que via nos túneis de Carcavelos, uma das praias que frequentava, sendo o *surf* outro dos mundos que sempre o fascinou. Estudou artes e tirou um curso profissional de Design Gráfico, dando mais tarde formação na área. Nos seus tempos livres aproveitava para pintar. Este ex-designer, em 2000 passou a dedicar-se em exclusivo ao *graffiti*, tendo desenvolvido o seu estilo próprio, o qual, hoje em dia se aproxima do *action painting* misturando «elementos gráficos dinâmicos em perpétuo movimento» (Moore, 2007, 269). Organizou exposições individuais e

²¹ Vídeo biográfico em: <https://www.youtube.com/watch?v=nI3Rt5bWK9E> [consultado em 09-02-2018].

coletivas²², e viajou por muitas partes do mundo, levando sempre consigo o *surf* e o *graffiti*. Desde 2002, tem trabalhado em nome individual por todo o país, onde vai espalhando o seu estilo próprio (ver figuras 35-39 do anexo 1). Isto permite-lhe viver do *graffiti* atualmente, trabalhando em projetos comissionados, mas nunca abdicando do seu estilo. Depois de ter pertencido a várias *crews* de *writers* portugueses, e de ter feito parte de variados projetos coletivos, em 2005 fundou, com Gonçalo Mar, o *ARM Collective*.

Ram também refere como levou o seu trabalho para o interior de um espaço expositivo, sendo ele um dos primeiros *writers* portugueses a tornar isso possível em Portugal:

Na altura, quando eu viajava, fui convidado para fazer exposições fora, para pintar em eventos fora, e eu via que em Portugal isso não acontecia, portanto foi muito rápido até me tornar produtor. Produtor no sentido de querer fazer eventos, organizar exposições, organizar jams para o pessoal pintar... para os meus amigos e também para expor a minha arte. Não havia nada, portanto, se não fosse eu a criar, mais ninguém iria criar, e a coisa não evoluía. Então, eu tive essa preocupação de querer criar a minha própria máquina. (Ram- 22-09-2017)

Eu olho para trás e eu vejo que desde muito cedo trabalhei logo com muitas marcas, e que isso deu abertura ao meu lado institucional. (Ram- 22-09-2017)

²² Alguns dos exemplos de exposições que Ram levou a cabo, foram realizadas não só em Portugal como também no estrangeiro, em contexto coletivo e individual: *theRAME*, Art-Cafê, exposição individual de telas pintadas com aerossol, sendo esta a primeira exposição em Portugal do género; *1/4 de Graff*, exposição coletiva com outros *writers* nacionais, 2003, Seixal; *Arte Urbana*, exposição coletiva, 2004, Vila Franca de Xira; *25 Abril, 30 anos 30 artistas*, pintura coletiva, 2004, Lisboa; *London Biennial 2004*, coleção RGB; *Efeitos Secundários*, mostra individual, Rustik Café, 2005, Sintra; *Graffiti2005*, Exposição coletiva com Vhils e Mosaik, Centro Cultural Malaposta, 2005, Odivelas; Visual Street Performance 2005, exposição coletiva, Lisboa; *Non Urban Worlds*, exposição individual. Lisboa; Visual Street Performance 2006, exposição coletiva, Lisboa; Visual Street Performance 2007, exposição coletiva, Lisboa; *Clash collective*, Lisboa, exposição coletiva, 2008, Lisboa; Boom Festival, Museu Arte Contemporânea de Idanha-a-Nova, 2008, Castelo Branco; Visual Street Performance 2008, exposição coletiva, Lisboa; Visual Street Performance, Porto 2010, exposição coletiva, Lisboa; Crono Lisboa, pintura de Prédio Lisboa, 2009; Underdogs, exposição coletiva, Galeria Vera Cortês, Lisboa 2009; Underdogs Porto, exposição coletiva, Máus Hábitos, Porto 2011; *Urban Tactics*, exposição coletiva e live act painting, Budapeste 2011; *Walk&Talk Açores*, exposição coletiva, S.Miguel 2011; Galeria António Prates, exposição coletiva, Lisboa 2012; mais recentemente a exposição coletiva com a Double Trouble Crew, *Wanderlust* no Beit Ha'ir Museum em Telavive, Israel, 2018. Para mais informações veja-se: <https://ideiasderua.blogspot.pt/2012/02/ram-miguel.html>

Nomen também se considera um *writer* de *graffiti* para além de ter outras vertentes, tal como Ram:

Eu assumo-me como writer de graffiti e é aquilo que eu posso assumir. Se estou enquadrado como um artista urbano, poderei estar... Até porque o meu trabalho é tão diverso que se calhar é difícil de enquadrar. (Nomen - 10-05-2017)

Nomen²³, ou Nuno Reis, nasceu em 1974, e é natural de Angola. Começou a pintar em 1989, em Carcavelos, numa altura em que não havia paredes legais e o *graffiti* era visto apenas como vandalismo. É considerado o pioneiro do *graffiti* em Portugal, tendo na década de 90 influenciado muitas *crews* de *writers* mais novos, por pertencer também às primeiras gerações mais importantes de *writers* portugueses. A sua arte nasceu nas ruas, e as primeiras incursões ilegais em paredes e comboios da história do *graffiti* português, são da sua autoria. Apesar de ter começado a pintar no final da década de 1980, só lhe foi possível viver em exclusivo da arte a partir de 2007. Atualmente utiliza uma multiplicidade de suportes e registos, desde o trabalho desenvolvido em tela, a intervenções murais em grande escala em ambientes expositivos e institucionais. O seu estilo é muito próprio equilibrando formas e cores, seja nos seus *letterings* elaborados e cheios de dinâmica, como nas composições e retratos foto-realistas (ver figuras 40-46 do anexo 1). A sua *crew* mais recente é a Double Trouble Crew que surgiu em 2015, na sequência dos anos em que Nomen, Ram e Utopia desenvolveram trabalhos juntos. O seu trabalho individual e coletivo tem sido apresentado em exposições²⁴, eventos e projetos nacionais e internacionais.

²³ Vídeo biográfico em: <https://www.facebook.com/nomengraffiti1/videos/1622220961139095/> [consultado em 09-02-2018].

²⁴ Algumas das exposições em que Nomen participou foram: Exposição coletiva *Concurso Abel Manta*, Gouveia, 2005; *Bienal Art Sur Panamá*, Panamá, 2011; Exposição *Ressureição*, Warehouse, Alcântara, 2015; Double Trouble Studios, Carcavelos, 2016; Exposição individual, *All in Wonder*, Palácio do Egipto, Oeiras, 2017; Exposição coletiva com a Double Trouble Crew, *Wanderlust*, Beit Ha'ir Museum, Telavive, Israel, 2018. Participou também em alguns festivais, tais como: Rock in Rio, Lisboa, 2016; Festival Vidigueira Jovem, Vidigueira; *Mood Indigo festival Mumbai*, Índia, 2012; *Meeting of Styles*, Wiesbaden, Alemanha, 2010; *Meeting of Styles*, Rott fabric, Zurique, Suíça, 2011; *Just writing my name*, Amsterdam, Holanda, 2013. Para mais informações veja-se: <https://www.nomen1.com/>

Nas gerações anteriores de *writers*, esta evolução cultural, de passar da rua para a galeria e para o museu, levou um percurso muito mais lento do que na atualidade. Um *graffiti*, executado numa parede qualquer, era considerado como uma ilegalidade no espaço público, e, hoje em dia, apesar da sua aceitação generalizada, ainda se continuam a executar obras não sancionadas em locais públicos. A diferença entre as décadas de 1980 e 1990 – quando Nomen e Ram começaram a pintar – e a atualidade, é que já existem opções para um *writer* pintar na rua de forma sancionada, como se viu ser o caso das iniciativas desenvolvidas pela GAU e pela Underdogs. Por outro lado, também existem cada vez mais opções para um *writer* expor a sua arte em instituições das mais diversas naturezas.

Do ponto de vista museológico, é curioso observar esta evolução da facilidade de exposição do *graffiti* ou da *street art*, desde finais dos anos 1980 até a atualidade, seja na rua ou na galeria de arte, por refletir o facto de terem passado de ser algo sem valor artístico para serem atualmente considerados com uma possível peça de museu.

Neste contexto, Nomen explica como é que esse caminho percorrido não é fácil para um bom *writer*, porque também existe a exposição mediática com a qual têm de lidar, aliada a esta exposição. Muita informação transmitida pelos *media* ao público não é a verdadeira, obrigando as pessoas a limitarem-se a olhar e apreciar as obras dos artistas mais modernos, que são divulgados e patrocinados pelas grandes instituições. Esta fama induzida pelo mediatismo, obrigou de alguma forma a que, artistas como ele – pertencentes a gerações mais antigas – se tivessem de adaptar às exigências das instituições de arte, afastando-se um pouco das suas origens, a cultura primária do *graffiti*.

Hoje na cabeça das pessoas só existe o Vhils, porque ouvem aquilo que os media lhes contam. Mas existem muitas coisas que se romperam antes, e fomos nós.
(Nomen - 10-05-2017)

É um longo caminho que tivemos de percorrer até a atualidade. Só que depois de todos estes sacrifícios, de todo o caminho percorrido, chegas a 2017 e tudo o que ouviste falar do Nomen é que ele é um sell out. Mas eu também já disse o mesmo

de outros. É curioso ver como é que todos nós nos vamos mudando, ou adaptando, ou vendendo a um regime, ou a uma sociedade, a normas, a instituições, etc., e que no fim reduzimos a pó uma cultura que era de verdade. Eu já não me considero um autor «de verdade», mas também as pessoas não conseguem perceber que o meu passado tem mais valor que as coisas todas que se fazem hoje. Eu podia continuar a pintar comboios, ou ir trabalhar como vendedor ou mecânico, e não vendia o meu sonho, mas eu acho que são apenas caminhos.
(Nomen - 10-05-2017)

Como exemplo da importância das origens de um *writer*, Nomen salienta que a vertente ilegal é, de facto, um difícil percurso pelo qual um bom artista deve passar. Contudo, a evolução e a adaptação do artista aos tempos modernos, proporciona-lhe a oportunidade da realização de uma arte legalizada.

Nestes atos de rebeldia, às vezes, a gente prejudica-se. (Nomen - 10-05-2017)

Arrisco bem e safo-me quase sempre. Isto para dizer que é necessário que os artistas que pintam como eu começarem no ilegal e terem sempre essa vertente. Agora, é natural, se antigamente num mês pintavas trinta ilegais e um legal, que agora pintas trinta legais e um ilegal. (Nomen - 10-05-2017)

Um bom exemplo de adaptação às exigências de uma instituição de arte, é ditada na encomenda de uma obra ao artista, ou no enquadramento de uma exposição coletiva ou individual, ocasião em que se impõe ao artista uma temática. Esta questão é importante, no sentido em que a temática exigida ao artista condiciona a sua aceitação em participar em determinada obra ou exposição. Ao ter de executar uma obra com uma temática definida, exigida pela instituição de arte, o artista deixa de ser livre na sua conceção do trabalho, e passa a ter de se adaptar a regras impostas por uma entidade exterior. Por outro lado, alguns artistas preferem que as temáticas lhes sejam propostas e encaram isso como um desafio. Por exemplo, para Tamara Alves, a adaptação a uma temática não é um problema na execução da sua arte:

Hoje em dia já consigo dar a volta, porque às vezes é só uma questão de conseguir dar a volta às temáticas que nos colocam. (Tamara Alves - 31-08-2017)

Por exemplo fiz um para a Câmara Municipal de Agualva/Cacém em que a temática era a multiculturalidade, e todos os murais – que eu respeito, obviamente – tinham a ver com os imigrantes. E eu fiz uma coisa diferente: assumi a multiculturalidade mais como diferença de raças, mas raças entenda-se humanos vs animais. Era para não ser sempre aquela coisa batida que toda a gente já está habituada. E no fim toda a gente me veio agradecer «ah obrigada por não fazeres mais mulheres com turbantes». No fundo eu consigo adaptar estes temas que me dão ao meu próprio estilo e mandar a minha mensagem, e na verdade a mensagem continua lá. Acabo por ser fiel a mim própria, senão acabo por estar a trabalhar por trabalhar, e isso não tem piada. (Tamara Alves - 31-08-2017)

Tamara reforça que, nesta adaptação ao tema que as instituições exigem, ela consegue levar a cabo um trabalho que lhe dá prazer e que o mais importante é a transmissão da sua mensagem. No fundo, é algo que preserva nos seus trabalhos, sejam estes encomendados com uma temática ou livres.

Já muitos outros *writers*, não concordam em absoluto com o facto de o artista se ter de adaptar à temática que a instituição lhe exige, e isso resulta numa procura por outras opções para a execução dos seus trabalhos, nomeadamente, no exterior. O artista Ram é um bom exemplo:

Olha, eu faço mesmo o que me apetece. Eu acho que um museu não pode impor uma temática ou uma regra para adaptares a tua arte, não pode fazer isso. Uma galeria ou um museu tem de apostar naquilo que tu és, senão está-te a formatar, está-te a pedir uma coisa que não é aquilo que tu és. (Ram - 22-09-2017)

Ram não concorda com as temáticas exigidas pelas instituições, e isso não resulta em que deixe de produzir arte com o seu estilo próprio para dentro de espaços expositivos. Aquilo a que este artista sempre será fiel é às suas técnicas e ao seu estilo próprio, Ram aceita levá-los para dentro de museus e de galerias, com o intuito de trazer sempre peças novas.

Eu tenho muitos universos, por exemplo, estou muito ligado ao surf, pinto muito ondas e água, na rua pinto com fogo e rebento com latas, etc. Eu tenho muitas técnicas minhas que depois vou adequando à situação. Posso utilizar as mesmas técnicas para dentro de uma galeria ou de um museu. Por exemplo, tenho uma peça que é um autorretrato meu que já tinha pensado em fazer há anos e que surgiu agora a hipótese de a colocar num museu. Eu prefiro mostrar uma coisa minha que nunca foi feita antes do que estar a levar uma coisa que já apresentei 300 vezes. Eu tenho esse cuidado da novidade. (Ram - 22-09-2017)

Para Nomen, não é a temática que o impede de se expressar num espaço interior, mas antes a escala em que tem de realizar o seu trabalho:

Quando pinto para um museu não quer dizer que eu pinte para agradar o museu. Também posso pintar aqui uma porcaria qualquer e aquilo vai para o museu. Só que no museu como aquilo está enquadrado num branco, num clean, numa moldura, qualquer coisa é espetacular. (Nomen - 10-05-2017)

Quando estou a pintar para um museu, um interior, sinto que estou a pintar comprimido, que estou a comprimir toda a informação, o teu mundo de coisas, para 1 m x 1 m. E cá fora pinto murais de 20 m x 10 m, portanto, imagina é quase como estares habituado a pintares numa folha A4, e de repente alguém te diz que a partir de agora tens de passar a pintar dentro de selos. (Nomen - 10-05-2017)

Esta questão é muito atual, para além de muitos artistas defenderem que uma arte que é criada na rua não é para ser feita noutro local, também estão interessados em levar esta arte para espaços interiores. Subir a este patamar implicará que irá começar a ser reconhecido como «artista de galeria» e, consequentemente, mais reconhecido será o seu trabalho. A ideia de alcançar este patamar é apenas uma: entrar no mercado e vender obras, para se poder sustentar da sua própria produção e assim se dedicar inteiramente a ela. Tamara deixa bem claro o benefício que existe ao se entrar numa instituição de arte e

como isso é muito importante para o artista – é difícil que um artista dependa da arte executada apenas no exterior:

Na galeria o artista tem tempo, obviamente que nunca deixa de ser ele próprio, mas tem tempo de execução, de pensar numa coisa mais cuidada com tempo, a valorização é diferente. Obviamente que vender na galeria também permite que o artista sobreviva e pague as contas a partir do seu trabalho. E, também, há muito pouco tempo os murais começaram a ser remunerados e valorizados como tal.
(Tamara Alves - 31-08-2017)

Para além da componente económica implicar que estes artistas possam continuar a depender da sua arte, existe outro fator que é por eles considerado como o mais importante de todos: a valorização do seu trabalho. Essa valorização por parte do seu público é a base que os move a realizarem as suas peças, seja no interior ou no exterior. Contudo, é certo que existem valorizações diferentes desses trabalhos, consoante o local onde são exibidos. Pegando mais uma vez na opinião de Tamara, relativamente à valorização da *street art* por parte do público, entre a exposição no interior ou no exterior, esta refere que uma peça executada para um interior é mais valorizada:

...e mesmo assim ainda há muita gente que pensa «ah dou-lhe uma sandes e umas latas e ela faz aqui qualquer coisa...». Essas pessoas esquecem-se que, se calhar, se fosse numa tela já não era assim, porque acho que dão outra valorização a trabalhos que se perduram num local fechado, àquela que dão aos efémeros como os da rua. (Tamara Alves - 31-08-2017)

...acho que esta arte no interior tem outro tipo de reconhecimento. Sobretudo pela questão do permanecer, do poder ter, do poder estar numa galeria de que gostam, do poder vir alguém de renome ver e valorizar o artista. (Tamara Alves - 31-08-2017)

Embora Tamara considere que no interior as peças são mais apreciadas pelo espectador, para esta artista existe uma justificação para esse facto. O cuidado redobrado que o artista

deve ter na hora de produzir uma peça para uma exposição interior, devido ao simples facto de poder ser apreciada com mais detalhe, e por um período limitado – visto que a exposição só dá a oportunidade ao espectador de a ver por pouco tempo –, e pela hipótese de poder vir a ser comprada.

Eu acho que o cuidado de fazer uma peça no interior é diferente porque é um momento, a exposição pode durar duas semanas ou um mês. Depois as peças vão para a internet, mas acaba por não ser a mesma coisa, são peças direccionadas para estar fechadas, para serem namoradas individualmente, porque se alguém depois quiser comprar aquela peça, então aquela peça é para aquela pessoa.
(Tamara Alves - 31-08-2017)

Neste aspeto, Ram concorda em expor o seu trabalho no interior, com o intuito e a condição de ser sempre valorizado pelo público:

Tu aplicas o teu estilo numa tela e alguém que gosta do teu trabalho vai poder ter aquilo em casa porque não pode ter numa parede que esteja na rua. Porque quem compra o nosso trabalho são pessoas que nos seguem, quem sente o trabalho, e que hoje em dia têm casa própria e que a querem decorar com aquilo com que se identificam. (Ram - 22-09-2017)

...o que quero dizer é que aquele graffiti de interior, é uma arte que vai durar, e não se vai perder lá fora, e que pode ser apreciado durante anos e anos, e pode ser levada pela pessoa, ou comprada, para ser apreciada. E a galeria e as exposições serviram exatamente para abrir esse espectro, essa janela, não é? «Eu posso ter uma tela em casa». (Ram - 22-09-2017)

Ram ainda comenta a falta de valorização do trabalho dos artistas em muitos locais e a prova disso, é a pouca remuneração e os objetivos para os quais utilizam os artistas, conforme as necessidades das instituições:

Aquelas galerias de arte contemporânea que nos renegavam (a artistas de graffiti) mas ao mesmo tempo queriam começar a trabalhar connosco, porque havia um valor comercial incrível. E eu sempre fugi dessas galerias e quis organizar as minhas próprias exposições e galerias porque eu era o produto. Nós somos o produto, portanto temos de tomar conta de nós, não temos de ter ninguém a vender o nosso produto para ficar só com 60% do nosso trabalho. Eu sou 100% contra esse tipo de sistema. (Ram - 22-09-2017)

...tento não trabalhar muito com Câmaras, são péssimos pagadores, e eles trabalham connosco porque hoje em dia se tornou moda, ou é para tapar buracos, o pessoal do graffiti é muito bom para tapar buracos, quando vêm ali uma parede esquisita ou feia, ou está podre, ou... «Epa! Isto falamos com os putos do graffiti e eles vêm ali e fazem umas coisas». E eu não compactuo com esse lado. Eu organizo eventos e produções, mas tenho um grande respeito por esse lado artístico, pelos artistas que levo.

Se nós, artistas de graffiti, vamos deixar uma obra na cidade, num museu, uma coisa que é grande e que é para ser guardada, eu exijo que a coisa seja bem remunerada, ou então não trabalho, e eu sou muito bom a dizer que não. (Ram - 22-09-2017)

Sobre a desvalorização do trabalho dos *writers*, Nomen também fala sobre um mundo de interesses nesta área. Segundo o artista, os interesses dessas entidades são feitos a partir de *lobbies* que zelam apenas por aquela arte que pensam ser a mais comercial e mais rentável do ponto de vista económico.

...o que não existe são muitos convites de galerias para levarem a minha arte a exposição, e aí apercebes-te que aquilo é um mundo, e nós estamos noutro mundo, e que ainda temos de conquistar muita coisa para chegar lá. Muitas pessoas desse mundo não estão interessadas no meu trabalho, mesmo que o conheçam. Porque é um mundo e um circuito fechado de interesses, e de curadorias e circuitos da palma de uma mão... e isso são lobbies.

Não é fácil por causa de todos esses lobbies que se criam. E é assim, a vida é assim. Com o tempo começa-se a perceber. Eu por exemplo vou criar o meu próprio lobby, com o Ram, com esta galeria, a Double Trouble. É a mesma coisa, vamos criar um grupo aí de cinco, seis ou sete artistas e vamos ser iguais aos outros, sabes porquê? Porque como não nos deram entrada no mundo deles, nós criamos a nossa própria entrada. Eu também acredito que todos os artistas que agora estão nessas galerias também foram renegados até criarem a entrada deles. É esse o processo, temos de ser rejeitados às vezes, e criarmos o nosso mundo. E é bom sermos rejeitados porque vamos criar algo bem maior. Ou então somos logo aceites, mas esse processo toma conta de nós, e então nós nunca vamos ser tão grandes a construir a nossa própria cena. (Nomen - 10-05-2017)

Quando se fala dos termos «museu», «exposição» ou «instituição de arte», imagina-se de imediato um espaço fechado, previamente designado para expor uma obra de arte. Este conceito de espaço fechado é algo que, desde sempre, afastou um pouco os *writers*, porque que a maior parte da sua arte sempre se executou no exterior. Ao pensar num espaço fechado, automaticamente se imagina um interior de um museu ou galeria, com um percurso organizado, onde a exposição pode estar organizada por diferentes temáticas. Normalmente, no interior das instituições de arte, cada peça está identificada por uma legenda com informações uteis sobre o nome do autor, da peça, as suas dimensões e as técnicas utilizadas. Por outro lado, e como se referiu, normalmente estas peças em exposição são realizadas com um cuidado superior. Como são colocadas à venda, adquirem o poder de «durar» para a posterioridade. Em suma, todos estes fatores relacionados ao contexto do interior de uma instituição de arte, têm de ser analisados pelos artistas e ter a capacidade de trazer algo de positivo para o seu trabalho, senão, não fará sentido levar a sua arte para dentro de um espaço fechado.

No entendimento de Ram, as suas pinturas fazem mais sentido expostas na rua do que numa instituição, mas, por outro lado, a exposição no interior serve para lhe abrir um caminho, de forma a permitir que o público conheça melhor o seu trabalho:

Vai sempre haver uma grande separação entre rua e o museu. Quando tu andas na rua, vês graffiti puro, duro e cru, vês tags, bombings, letras, sabes? A rua está

massacrada. Enquanto que quando chegas ao museu tu tens uma cena clean, assim bonitinha. E tu vives num caos para chegares ali a uma coisa organizada que quer representar aquele caos..., portanto esta barreira nunca irá ser quebrada! Isto vai sempre acontecer assim: a rua é a rua e o museu é uma maneira falsa de relatar o que se passa na rua.

Eu acho que enquanto artista, as minhas pinturas fazem sentido na rua, ou então em casas de pessoas que admirem o meu trabalho e que não podem ter aquela parede da rua, mas que a admirem, e daí as telas irem parar às casas das pessoas. Um museu para mim faz sentido para mostrar algo que não tenha nada a ver com aquilo que eu faço na rua. Eu quero que a pessoa chegue ao museu e veja uma coisa completamente diferente daquilo que já tenha visto, e que depois vá procurar o trabalho do artista que o fez. É o mais importante. É o que me puxa mais. No fundo, quero que no museu se falseie toda a realidade... acho que o museu pode servir para isso. Se a pessoa gostar, vai pesquisar e vai lá ver o nome e querer saber mais. Eu não quero que aquilo que eu coloque no museu seja representativo da minha arte, quero apenas que seja uma porta, ou um caminho para a pessoa que viu ir investigar o meu trabalho. (Ram - 22-09-2017)

Para Tamara, a exposição no interior traz-lhe a valorização própria do seu trabalho, porque quando o executa a pedido de alguma entidade ou pessoa, sente-se realizada:

...eu sinto-me bem, sendo valorizada quando alguém me pede o meu trabalho... imagina quando tenho uma encomenda, ou para fazer uma exposição, mesmo que o suporte seja diferente, não tenho muito problema com isso, porque eu sei que o meu trabalho é meu, tem a minha característica, e é a minha individualidade que a pessoa pede. (Tamara Alves - 31-08-2017)

No caso de Nomen, o artista salienta a importância, num sentido positivo, do mediatismo expositivo e da divulgação que pode ter a sua arte ao estar colocada num interior, à diferença de estar exposta na rua, que acaba por não ser reconhecida por todos. Para ele, a valorização monetária e a perpetuação das suas pinturas acabam por ser maiores, estando expostas num interior:

Eu gosto do museu porque é uma maneira que os artistas arranjam de escoar e perpetuar a sua arte, e aferir um dinheiro maior num espaço mais pequeno. Por exemplo, numa parede enorme na rua, se for um trabalho comercial, o artista pode cobrar a parede entre 500 a 5000 euros, mas tu podes fazer o mesmo trabalho numa tela e essa tela valer os 5000 euros. Claro que o prazer de pintar na parede da rua é muito maior, mas em termos monetários, e de exposição do teu trabalho, é mais fixe a tela do museu. Pode ser colocada em qualquer lado, vai perdurar também. Já lá fora, as pessoas vêem os grandes murais e, se perguntares, ninguém sabe o nome do artista que os pintou. Enquanto que um museu faz uma exposição do artista x, quando as pessoas lá forem já sabem quem é que é. O museu acaba por ser mais mediático. (Nomen - 10-05-2017)

De facto, a realização de trabalhos num interior, vai atrair mais público interessado nesta área específica. Ao se deslocar a um local apenas para ver determinado trabalho, peça, temática ou artista, este tipo de público irá divulgar muito mais a obra e o artista no exterior. Este fator da acessibilidade num espaço interior é relevante, no sentido em que, a maior parte dessas pessoas não se deslocará pelas ruas para procurar uma obra de *street art* aleatoriamente. Preferem ir a uma instituição de arte para o fazer, que é o destino ideal e designado para tal. Nestes locais as obras estão apresentadas e, apesar de descontextualizadas da sua forma original, que é na rua, estão contextualizadas e prontas para consumir. É por isso que a exposição no interior atrai mais público que não está habituado a «consumir» este tipo de peças. Primeiro porque é uma exposição de uma arte «não-comum» e depois porque tem um consumo fácil e preparado para um público não-habituado a procurar na rua.

Relativamente à questão de se perpetuar a arte no interior, este é um dado adquirido tendo em conta a efemeridade de uma peça na rua. No interior, a peça exposta será alvo de mais cuidados de conservação, visto que estará colocada num ambiente e temperaturas controladas, protegida dos fatores climatéricos exteriores, de grandes níveis de humidade e calor, e sujeita a uma iluminação adequada. Quando é devolvida ao artista, ou vendida

ao público, os cuidados de conservação também se deverão manter, dentro de determinados parâmetros menos rígidos.

3.1.2 O exterior

Existe também o outro lado da questão, no qual, alguns artistas de *street art* não concordam com o facto de levar a *street art* à instituição. Defendem que se a *street art* nasceu nas ruas, será sempre entendida como uma arte que é concebida para estar no seu local de origem, a rua.

Para os defensores da sua execução e exibição apenas na rua, no exterior, a *street art* apresenta-se como uma arte sancionada e/ou não-sancionada, como uma arte efémera, e acessível a todo o tipo de público. Para além destes fatores, pode ser executada em escalas muito grandes, sem tempo limite para ser apreciada, para além da sua própria duração, e a experiência da sua visualização e fruição é feita no próprio local da sua execução.

Começando pelo fator legal e ilegal, já se referiu aqui que, na rua, estas duas vertentes são possíveis, a partir de organismos e plataformas, como a GAU e a Underdogs, que criam essa oportunidade aos artistas. No entanto, existem muitos artistas que, mesmo com a possibilidade de pintar na rua sem correr riscos por o fazerem de uma forma legal, preferem manter viva a vertente ilegal. Muitos, por questões de quererem manter as suas origens, garantindo que a arte que executam é «autêntica»; outros, por mero prazer.

Curiosamente, os três artistas entrevistados, manifestam a mesma opinião sobre a importância de manter a vertente ilegal:

...acho que a street art vem, obviamente, do graffiti e tem uma componente também ilegal, e eu acho que é superimportante haver esse purismo ainda. Purismo esse que tem de se manter porque é daí que ela vem.
Olha, recentemente andei a colar uns passarinhos. Sim, porque dá-me vontade, acho que dá muito mais gozo e sinto-me verdadeira. É uma coisa que ainda acontece e quero que aconteça mais. Às vezes a vida, o trabalho, as

responsabilidades... fazem com que tenhas menos tempo para fazer isto. Até porque ninguém quer ser preso, nem pagar uma multa, as multas são elevadíssimas. (Tamara Alves - 31-08-2017)

Ainda faço arte ilegal. Por exemplo faço uns personagens que eu chamo de «ocupas» que são neste momento a única coisa que eu faço de ilegal, ou seja, em casas abandonadas, espaços abandonados ou fábricas abandonadas, eu pinto e faço o meu «ocupa». É um ser que vive num espaço onde já viveu alguém.

Se tu tens um artista que usa o graffiti para «escalar», para chegar ao museu, e depois quando lá chega já não faz graffiti, então esse artista não tem valor e é criticado por nós. E a partir do momento em que tu abandonas a tua raiz, a tua origem, deixa de fazer sentido. (Ram - 22-09-2017)

Os meus atos de rebeldia são diferentes dos atos de rebeldia dos outros. Normalmente o people vai à noite e faz tags, ou um graff rápido com uma ou duas cores, e eu não, eu vou e abanco mesmo lá, e faço uma cena mesmo construída, grande, enorme e não me interessa se passam carros ou se apitam, eu arrisco à mesma e continuo a pintar. (Nomen - 10-05-2017)

Em relação à sua efemeridade, é certo que uma pintura na rua, seja sancionada ou não-sancionada, não dura para sempre. A sua durabilidade dependerá inteiramente das forças externas e da reação do público, e é uma arte que, normalmente, não tem ainda o privilégio de ser restaurada ou mantida para a posterioridade. Contudo, existem fatores benéficos neste tipo de exposição ao ar livre sem haver um período determinado para o seu fim. Alguns desses benefícios são relatados por Tamara Alves, que explica que uma vez que a peça está na rua, pode chegar a muitos locais, inclusive a diferentes partes do mundo, através do registo fotográfico, e o facto de poder permanecer no local de execução por muitos anos, continuará a atrair públicos de muitos locais, que poderão sempre continuar a divulgar a mesma peça da mesma maneira.

Está aberta a mais público e nunca sabes quanto tempo pode durar, durante quantos anos é que vais continuar a ter feedback daquela peça. Ainda hoje tenho

em fotos uma peça que fiz na Covilhã há 2 ou 3 anos, e estou constantemente ainda a receber feedback dessas peças antigas, e de todas as partes do mundo, porque Lisboa também tem imenso turismo. (Tamara Alves - 31-08-2017)

Outro dos benefícios da *street art* poder permanecer no exterior sem ter um período de tempo limitado é o facto de criar a habituação numa comunidade, que não tem de ser propriamente o meio artístico, senão o próprio público em geral, como se referiu anteriormente. Esta habituação a uma peça na rua, resulta na possibilidade de se poder contar uma história ou de se criarem laços e ligações especiais a partir de uma simples pintura, como se viu no caso do «ranhoso» do muro das Amoreiras, que o artista Ram relata:

Havia uma pintura em Lisboa, no Hall of Fame do Amoreiras, que era um boneco que nós chamávamos 'O Chorão' ou 'O Ranhoso'. Esta pintura, 'O Ranhoso', estava lá há mais de 15 anos. Toda a gente pintava no Amoreiras, mas 'O Ranhoso' esteve sempre ali intocável, por ninguém. E houve um dia em que um miúdo do Norte veio a Lisboa e não conhecia 'O Ranhoso' nem nada, estava com os copos e pintou por cima. Foi um grande choque aqui na comunidade, não só do graffiti, mas de toda a gente.... Veio aquele palhaço ali e pinta por cima de uma imagem respeitada durante mais de 15 anos por toda a gente! Então eu e o Mar decidimos fazer a versão 2.0 d'O Ranhoso'.... Houve ali um espaço de 15 dias em que aquilo esteve ali estragado, mas depois não imaginas a quantidade de pessoas que vieram agradecer, porque o boneco já fazia parte da rotina das pessoas... desde a velhota que ia passear o cão, à pessoa que passava ali no seu dia-a-dia e que fazia aquele circuito todos os dias de manhã para ir para o trabalho, e à tarde a voltar do trabalho... (Ram - 22-09-2017)

Uma pintura que permanece numa parede durante várias gerações, acaba por se tornar num símbolo representativo de uma localidade, geração ou comunidade. Torna-se, parte da cultura local, e pode, inclusivamente, funcionar como uma atração cultural, acabando por atrair novos públicos. Neste sentido, compara-se a rua, exibindo uma peça apreciada

por um vasto público, com um museu, mas ao ar livre. Ram utiliza mesmo o termo «peça de museu» para descrever a pintura em questão:

E aquele feedback... tu percebes que este 'Ranhoso' é assim quase como um pastel de Belém aqui da cidade de Lisboa... é uma peça de museu! No meu entender aquilo é a verdadeira peça de museu! (Ram - 22-09-2017)

Conforme se verificou, sendo a *street art* considerada como uma arte efêmera, deparamo-nos com um último fator quando exposta no exterior: a sua acessibilidade. Ao ser executada no espaço público urbano, é acessível a toda a gente, não se fazendo distinções entre género, idade, sexo, origens, estatutos sociais, ou mesmo sobre conhecimentos de história da arte contemporânea. Qualquer pessoa, a qualquer hora e sem qualquer obrigatoriedade de pagamento de entrada, pode ter acesso livre às pinturas executadas no exterior, que normalmente transmitem mensagens acessíveis a todo o tipo de público. Na verdade, este fator da acessibilidade da *street art* no exterior, aproxima-se de novo ao conceito de «museu ao ar livre», porque, na verdade, tiram-se vantagens e partidos das qualidades que a rua, estando aberta a todos, oferece ao seu público.

Tamara Alves, relata como a rua é tão importante, não só em questões de acessibilidade, mas também para a transmissão de mensagens, e de que forma isso é tão bem absorvido pelo público. A artista também faz referência às galerias, comparando-as à rua, dizendo que na instituição de arte o público não se sente tão livre em absorver informação como no exterior.

A rua, eu acho que a rua não filtra pessoas, qualquer pessoa passa, qualquer pessoa vê, qualquer pessoa interpreta... e em museus, ainda há muita gente que fica intimidada porque, ou não percebem ou dizem que não percebem... ao contrário do que na rua, a maior parte das pessoas absorvem e ficam possessivas sobre o trabalho, porque no fundo a rua é de todos, mas se eu estou a ver algo na rua é quase como se fosse para mim, e qualquer tipo de intervenção é muito sentida, principalmente em bairros mais pequenos. (Tamara Alves - 31-08-2017)

Para além da importância da receção da mensagem e da acessibilidade que a *street art* fornece ao público estando exposta na rua, para um artista o que também conta, é a forma como se sente ao executá-la. Esta envolvimento entre a execução e a receção da obra pelo público é vista como o fator mais importante. O artista Ram tenta transmitir um pouco a forma como um artista se sente ao experienciar esta sensação:

Na rua tens a velhota, tens o puto, o senhor que passa e gosta... é um feeling diferente. Na rua toda a gente vai ver! Eu tenho feedbacks incríveis de pessoas muito mais velhas do habitual, às vezes até temos os mais jovens que torcem o nariz..., mas às vezes tenho velhotas que vêm trazer o leite e uma sandocha à hora do lanche porque estás ali a pintar ao sol, ou tens o tipo do café que às tantas está a levar lá umas cervejas. A rua traz esse lado que o museu não traz. É uma vivência diferente.

Cada vez que eu faço uma peça grande eu torno-me o local daquele bairro. Todos os bairros que eu pinte, em todos os sítios grandes eu tive uma vivência com aqueles putos, com o senhor da mercearia, com a velhota da janela... eu posso lá voltar um ano depois e eles conhecem-me à mesma. E essa vivência é uma vivência que o museu não dá. Não dá mesmo. (Ram - 22-09-2017)

A *street art* tem a característica de ser executada com grandes escalas no exterior. Estas dimensões das peças também têm um impacto visual diferente do que teria uma tela colocada num interior. Pela experiência de Tamara Alves e Nomen, em termos de impacto visual, o exterior tem muito mais a oferecer ao artista e ao público.

Obviamente que pintar em grande escala e na rua tem os seus desafios e impactos, e nem toda a gente consegue pintar a uma escala de 200 metros quadrados. Isso pode ser complicado por se ter um tempo limitado, ou por se ter condições atmosféricas complicadas, então acaba por ser um desafio muito mais duro.

A mim ninguém me tira a possibilidade de pintar a 15 metros de altura, isso é... eu tenho vertigens, mas eu vou lá! A escala é assustadora, os materiais também são diferentes, mas é um desafio brutal. E não posso fazer isso numa galeria, obviamente. (Tamara Alves - 31-08-2017)

Quando vou a uma parede e mando ali tudo aquilo que me apetece, quando mando a tinta, é que sinto ali uma cena diferente que não posso sentir num quadro. Sim, sem dúvida, claro que me sinto diferente ao pintar numa parede da rua do que num museu. (Nomen - 10-05-2017)

...é muito diferente porque o spray e o graffiti, e as outras formas de expressão mais recentes, são coisas que ocupam mais espaço e mais imagem, e têm também mais impacto visual... e por mais que um quadro seja bonito, não tem o mesmo impacto que cá fora. Não dá mesmo, o pequeno contra o grande em termos de impacto visual. Não dá! (Nomen – 10-05-2017)

Conclusão

Nesta dissertação, fez-se um estudo e uma análise daquilo que é entendido como *graffiti* e *street art*. Na verdade, sem as suas raízes no *graffiti*, a *street art* não poderia ter começado a desenvolver o seu caminho autónomo. Seja o contexto do *graffiti* nova-iorquino, cheio de potencial comunicativo, revoltoso, territorial, como meio de reivindicação do seu espaço e como elemento da cultura do *hip hop*; ou o contexto europeu, mais filosófico, político e executado por imitação daquilo que vinha do exterior do continente, mas com momentos de criação artística e espontânea nas paredes da cidade. Estes dois contextos foram essenciais para influenciar a criação de um outro, novo e influente movimento artístico à escala global: a *street art*.

Desde muito cedo na história do *graffiti* e da *street art*, a parede deixou de ser a sua única superfície possível, tal como a rua deixou de ser a sua única galeria. Sendo facilmente verificável que, desde muito cedo, houve exposições em espaços interiores na história do *graffiti* e da *street art* deste tipo de prática artística.

O levantamento e desenvolvimento dos primeiros contactos que o *graffiti* teve com a sua exposição em espaços interiores foram realizados no segundo capítulo. Muitas instituições, como galerias e museus, começaram a expor peças com esta linguagem artística a partir dos anos 1970. A *United Graffiti Artists*, foi o primeiro coletivo de artistas a levar o *graffiti* à exposição em galerias e museus, em 1972. Nessa altura, uma arte concebida para ser de rua, passou também para o espaço interior. Era trazida a um público não habituado a essa «arte vândala», propiciando-se uma nova forma de a ver, apreciar e até comprar. Foi por este motivo que as primeiras galerias de *graffiti*, tanto nos EUA como no resto da Europa, tiveram um importante desempenho para o desenvolvimento deste movimento artístico.

De facto, os anos 1980 são a época mais importante para a história do *graffiti*. É nesta altura que se marca o seu ingresso no mundo oficial da arte. Verificou-se que as primeiras galerias de *graffiti* tiveram um papel decisivo na história desta expressão artística, por trazerem a um público que não estava acostumado à «arte da rua», uma nova forma de a

ver e apreciar. A partir da criação destas galerias, o *graffiti* colocado dentro de um espaço fechado, é aceite no mundo oficial da arte e pela sociedade em geral. Muitas galerias importantes de Nova York acabam por se interessar realmente por este tipo de arte que começara já a ser um fenómeno. As duas das mais ativas nesse contexto foram a Sidney Janis Gallery e também a Tony Shafrazi Gallery, em Nova York (Dogheria, 2015, 29).

O *graffiti* entra na Europa lentamente, mais tarde do que nos EUA. Para além de ser trazido por artistas nómadas que viajam por todo o mundo, levando com eles influências do seu local de criação, são as primeiras exposições que acabam por oficializar esta passagem para outro continente. As primeiras mostras mais importantes aconteceram em galerias em Itália, na Holanda, em França e em Espanha, difundindo-se depois ao resto do mundo de uma forma exponencial.

Na verdade, os seus artistas também ficaram a ganhar com a inclusão do *graffiti* em espaços expositivos, acabando por adquirir algum tipo de reconhecimento como artistas contemporâneos nestas exposições e, também, nos mercados de arte, conseguindo promover o seu trabalho e fazer dinheiro com ele. Muitos deles, mesmo tendo começado com idades inferiores a 18 anos e com poucas possibilidades económicas, acabaram por seguir carreiras profissionais dentro das áreas das artes plásticas. Este sucesso deveu-se muito ao seu inquestionável talento, às suas participações em diferentes mostras e exposições e, finalmente, ao crescente interesse dos *media* e dos negociantes de arte neste tipo de manifestação que, cada vez mais, estava a ganhar fama e prestígio, não só, nos EUA, como também na Europa e pelo resto do mundo.

Se um dos objetivos ao incluir o *graffiti* na tela era o de tornar uma atividade ilegal numa legal, ele foi plenamente alcançado. Esta nova adaptação do *graffiti* a suportes amovíveis e a apresentação deste trabalho em galerias, estava a originar um grande passo na história do movimento artístico. Contudo, uma das características mais importantes da incursão do *graffiti* para fora das paredes da rua, foi que muitos dos *writers* que expuseram os seus trabalhos em interiores, acabaram por adaptar a sua obra a novas possibilidades de mensagem, mas nunca deixaram que o seu trabalho enquanto *writer* de rua, e na rua, se perdesse ou deixasse de ser reconhecido (Sequeira, 2015, 52).

Para se fazer a ligação desta contextualização histórica com a prática atual, fez-se um trabalho de campo, baseado em entrevistas com três artistas de *street art* portugueses, de modo a se conseguirem perceber as várias abordagens sobre a exposição da *street art* no interior e no exterior, detetando-se grandes divergências de opiniões entre eles, consoante o seu próprio percurso individual.

Relativamente à exposição da *street art* num espaço interior, verificou-se que, em termos da sua componente legal e ilegal, todos os artistas concordam na importância de terem começado numa vertente ilegal, defendendo-a como o berço e a raiz de qualquer *writer*. No entanto, visto que dois dos artistas pertencem às primeiras gerações de *writers* portugueses, salientaram que a evolução cultural de passar da rua à galeria, constituiu um processo muito demorado. O facto de, hoje em dia, a arte que se executa para um espaço interior (e alguns casos exterior), ser sancionada e institucional, não significa que os artistas que a executam deixem de a produzir de modo não-sancionado nas ruas da cidade. Muitas das vezes, o que faz um *writer* deixar as ruas e dedicar-se mais à exposição interior do seu trabalho, pode ser, de facto, a adaptação às exigências das instituições de arte ao seu interesse em vender obras e procurar a valorização do seu trabalho por outro tipo de espectador. Se, por um lado essas exigências proporcionam ao artista a oportunidade de realizar uma arte aceite do ponto de vista institucional, por outro, este artista terá de lidar com o possível abandono da sua raiz (a rua), com a exposição mediática e com a concorrência com outros artistas de renome.

Um bom exemplo da adaptação do artista aos ditames de uma instituição artística está relacionado com a temática que pode ser pedida na hora de expor o trabalho. Neste sentido, existem muitos artistas que, dependendo da temática imposta, decidem se participam em determinada exposição. Esta exigência pode considerar-se como um desafio que proporcionará imaginação e criatividade, mas também pode ser interpretada como uma desvalorização do seu trabalho, desqualificando o estilo próprio do artista.

A valorização da *street art* no interior é, para estes três artistas e para a maioria dos *writers*, um fator muito importante no sentido de assim conseguirem proporcionar a possibilidade da apreciação da sua arte ao espectador; para se sentirem reconhecidos. Por outro lado,

esta elevação do seu trabalho ao museu ou à galeria, facilita a entrada no mercado da arte e, consequentemente, a sua venda. Esta é a forma de se poder viver a partir da *street art*, e de se conseguirem dedicar inteiramente à sua produção. Existe também a questão da sua desvalorização, quando expostas a determinados *lobbies*, que apenas têm em conta trabalhos de determinados artistas.

Para estes três artistas expor em espaços interiores acaba por ter significados diferentes. Das entrevistas desenvolvidas, concluiu-se que expor um trabalho num interior, poderá ser um forte condutor de acessibilidade a um público novo e diferente, que apenas se interessa em procurar determinado trabalho de um artista específico, acabando por o divulgar no exterior e, até mesmo, atuando como seu comprador. O mediatismo expositivo também poderá ser um bom meio de divulgação da *street art* exposta no interior, inclusivamente, para a venda e compra dos trabalhos. Por outro lado, também valorizam a proteção que os elementos arquitetónicos providenciam à *street art* num espaço interior, tornando-a mais durável.

De facto, outro dos fatores que move o artista a produzir arte para o interior, é o facto de poder perpetuar o seu trabalho. Concluiu-se também que um trabalho realizado para um espaço de galeria ou museu, será um trabalho que exigirá mais cuidado na sua execução e também na sua preservação, o que agrada estes artistas. No final, a opinião do espectador conta muito para que o criador de uma peça se sinta motivado a produzir cada vez mais

Por outro lado, também se concluiu que nenhum artista gosta de ser considerado como *sell out* quando acaba por entrar no mercado de arte, mas que o facto de alcançar o sonho de viver da sua própria arte é algo mais alto, que só lhe é acessível através da venda do seu trabalho. No entanto, todos os artistas relataram que ainda executam arte não-sancionada na rua, continuando esta a ser uma vertente importante para conseguirem manter as suas origens e se sentirem realizados.

Em relação à acessibilidade que a *street art* apresenta na sua exposição no exterior, é curioso verificar que a rua é um local que nunca filtrará pessoas, ou seja, qualquer tipo de

público vai absorver e interpretar a mensagem que ali foi deixada. Não existe um tempo determinado da exposição de obra alguma para ser visitada, por isso, a peça pode ficar durante muitos anos nesse local e continuar a ser apreciada por gerações de público diferentes. Para além disso, é uma arte que tem o poder de criar ligações especiais com o seu público espectador devido ao hábito e às rotinas que se vão criando, ao deixar que uma pintura permaneça num local por várias gerações, quando não é destruída por fatores externos. O facto de se poder valorizar a memória de uma pintura, também é um fator essencial do exterior. Essa valorização é feita através de uma comunidade que se identifica a si e à sua cidade com a própria pintura.

Outro dos benefícios referidos na execução de peças de *street art* na rua, é a experiência que esta proporciona, tanto ao artista como ao espectador, que acabam por trocar vivências no local de execução e se aproximar. No exterior, também se oferece ao público e ao artista uma escala muito ampla de exposição, visto que existem peças pintadas em paredes de edifícios inteiros.

Esta potencialidade da rua, colmatada com o facto de ser um local aberto e acessível a um público mais vasto, aliada à efemeridade das suas peças, também poderá contribuir para a criação de ligações com o público e o local de execução, imaginando que um trabalho se mantenha numa parede por mais de uma década ou geração. Esta relação indireta que se pode criar com o seu público trará sempre uma experiência única e sensibilizadora para todos.

Bibliografia

AA.VV. (2015), *Street Art Portugal – Best of 2014*, Zestbooks, Lda.

ALVES, Alice N. (2014) Emerging issues of street art valuation as cultural heritage *Lisbon Street Art & Urban Creativity: 2014 international conference*. - Lisboa, 2014, pp. 21-27.

http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/20217/2/ULFBA_ET_12_951Listreet_AliceNogueiraAlves.pdf [consultado em 05-02-2018]

ALVES, Alice N. (2017a) Why can't our wall paintings last forever? The creation of identity symbols of street art, *Lisbon Street Art & Urban Creativity: 2017 international conference*. Lisboa, pp 12-19. <https://www.urbancreativity.org/download.html> [consultado em 05-02-2018]

ALVES, Alice N. (2017b) Street art inside the museum?, *Congresso Internacional Los Límites del Arte en el Museo - Libro de Resúmenes*, pp. 5-6.

https://www.academia.edu/35920034/Street_art_inside_the_museum_-_2017 [consultado em 05-02-2018]

BAZIN, Hugues (1995) *La Culture Hip Hop*. Paris: Desclée de Brouwer.

BENGTSSEN, Peter (2013). Beyond the public art machine: a critical examination of street art as public art.

<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00233609.2012.762804#.VTKDYJPi-pQ> [consultado em 17-01-2018]

BISCHOFF, Gautier (2000) *Kapital. Un an de graffiti à Paris*, Paris : Éditions Alternatives.

BLANCHÉ, Ulrich (2015) Street Art and related terms – discussion and working definition, *Street Art & Urban Creativity*, 2015, pp. 32-39.

https://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/blanche_journal2015_v1_n1.pdf [consultado em 02-01-2018]

CAMPOS, Ricardo (2007) *Pintando a cidade. Uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. Dissertação de Doutoramento em Antropologia, especialidade em Antropologia visual, Lisboa, Universidade Aberta. <http://hdl.handle.net/10400.2/765> [consultado em 07-02-2018]

CAPUTO, Andrea (2009) *All City Writers: The Graffiti Diaspora*. Bagnolet: Kitchen93, pp. 4-11.

CASTLEMAN, Craig (1982) *Los graffiti*. Madrid: Hermann Blume.

CHALFANT, Henry e COOPER, Martha., (1984) *Subway Art*. London: Thames and Hudson Ltd.

CHALFANT, Henry e PRIGOFF, James, (1987) *Spraycan Art*. London: Thames and Hudson Ltd.

DOGHERIA, Duccio (2015) *Street Art – Graffiti stars, Street art: técnica e protagonistas*, Vol. 2, Levoir.

EHRlich, Dimitri & EHRlich, Gregor (2007) *Graffiti in its own words*, *New York Magazine*: <http://nymag.com/guides/summer/17406/> [consultado em 10-02-2018].

FERRO, Lúgia (2011) *Da Rua para o Mundo: etnografia urbana comparada do graffiti e do parkour* Dissertação de Doutoramento. Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa, ISCTE-IUL.

FERRO, Lúgia (2016) *Da Rua para o Mundo: etnografia urbana comparada do graffiti e do parkour*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

FREDERICK, Evelyn (2016) *From the Museum to the Street: a discussion of the tensions that arise when street art is institutionalized* Dissertação de Mestrado. https://www.academia.edu/30929594/From_the_Museum_to_the_Street_A_Discussion_of_the_Tensions_that_Arise_When_Street_Art_is_Institutionalized_Evelyn_Frederick_Art_History_and_Museum_Curating_with_Photography [consultado em 10-02-2018]

GAU – Câmara Municipal de Lisboa (s.d.), *Galeria de Arte Urbana (GAU)*, <http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html> [consultado em 14-02-2018]

GAU (2014), *Street Art Lisbon – Vol.1 2012-2013*, Zestbooks, Lda.

GONZÁLEZ, Isabel G. (2015) *Arte Urbano en el Espacio expositivo: siglo XXI a través del análisis de seis modelos singulares*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. <http://hdl.handle.net/10451/24101> [consultado em 07-02-2018]

GREIG, Alex (2013) The city where greed was good: Atmospheric pictures that capture the grit, grime and glamor of 1980s New York, *Daily mail*: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2497751/Gritty-1980s-New-York-City-lens-renowned-street-photographer.html> [consultado em 13-02-2018]

MOORE, Alan e MILLER, Marc, *ABC No Rio Dinero: The Story of a Lower East Side Art Gallery*, New York: ABC No Rio with Collaborative Projects, 1985
<http://98bowery.com/return-to-the-bowery/abcnorio-related-groups.php#fashionmoda>
[consultado em 15-02-2018]

MOORE, Miguel (2007) *Visual Street Performance 2007*. Lisboa: VSP.

NEVES, Pedro S. (2015) Significado de Arte Urbana, Lisboa 2008-2014, *Convocarte* n.º 1, pp. 121-134. <http://hdl.handle.net/10451/27730> [consultado em 05-02-2018]

SANCHÍS, Javier Abarca (2010) *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. Doutoramento, Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/11419/> [consultado em 07-02-2018]

SEQUEIRA, Ágata (2015) *A cidade é o habitat da arte: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*. Dissertação de Doutoramento. Lisboa: ISCTE-IUL. <http://hdl.handle.net/10071/11538> [consultado em 05-02-2018]

SILVA, Clara (2017), "It's a Pleasure To Burn". Tamara Alves on fire na sua exposição a solo, *Time Out*: <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/blog/its-a-pleasure-to-burn-tamara-alves-on-fire-na-sua-exposicao-a-solo-092817> [consultado em 07-02-2018]

SIMÕES, Marta C., (2013) *Graffiti e street art em Portugal*, Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras. <http://hdl.handle.net/10451/12225> [consultado em 16-01-2018]

Underdogs (2017) *Art Map*, panfleto.

WACLAWEK, Anna (2011). *Graffiti and Street Art*. London: Thames & Hudson Ltd.

Webgrafia:

Tamara Alves <http://www.tamaraalves.com/> e <https://ideiasderua.blogspot.pt/search/label/Tamara%20Alves%20-%20Artwork%20-%200Portugal> [consultado em 16-01-2018]

Nomen <https://www.nomen1.com/> [consultado em 16-01-2018]

Ram <https://ideiasderua.blogspot.pt/2012/02/ram-miguel.html> e https://www.instagram.com/ram_lisbon/?hl=pt [consultado em 16-01-2018]

Galeria de Arte Urbana – GAU <http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html> [consultado em 05-02-2018]

Underdogs <http://www.under-dogs.net/> [consultado em 05-02-2018]

Catálogo da *United Graffiti Artists* <http://artistsspace.org/exhibitions/united-graffiti-artist>
[consultado em 07-02-2018]

Servidor de *graffiti* e *street art*: <https://www.fatcap.com/> [consultado em 10-02-2018]

Videografia:

Tamara Alves: <http://www.tamaraalves.com/INFREQUENCIA> [consultado em 14-02-2018]

Ram: <https://www.youtube.com/watch?v=nI3Rt5bWK9E> [consultado em 14-02-2018]

Nomen: <https://www.facebook.com/nomengraffiti1/videos/1622220961139095/>
[consultado em 14-02-2018]

VSP: https://www.youtube.com/watch?time_continue=7&v=8jeHsAy3Ozs [consultado em 05-02-2018]

Anexo 1

Graffiti nova-iorquino



Figura 1 - Interior do metro de Nova York (Greig, 2013)



Figura 2 - Interior do metro de Nova York (Greig, 2013)



Figura 3 – Interior do metro de Nova York (Greig, 2013)



Figura 4 - Exterior de carruagem de comboio de Nova York (Greig, 2013)



Figura 5 - Riff 170 em 1975 (Ehrlich & Ehrlich, 2007).



Figura 6 - Exterior de carruagem de comboio por Tracy 168, Nova York.

(<https://www.fatcap.com/>)



Figura 7- Exterior de carruagem de comboio, por Dondi. Nova York.
(<https://www.fatcap.com/>)

Primeiros coletivos de *graffiti* americano



Figura 8 - Capa do catálogo da United Graffiti Artists, 1975

(<http://artistspace.org/exhibitions/united-graffiti-artist>)



Figura 9 - Coletivo United Graffiti Artists em 1973: COCO 144, Hugo Martinez, Rican 619, LEE 163, Nova 1, Rick 2, Ray-B 954, Cano 1, SJK 171, Snake 1, Stay-High 149, Stitch I, Phase 2, Charmin 65, Bug 170 (Ehrlich and Ehrlich, 2007).

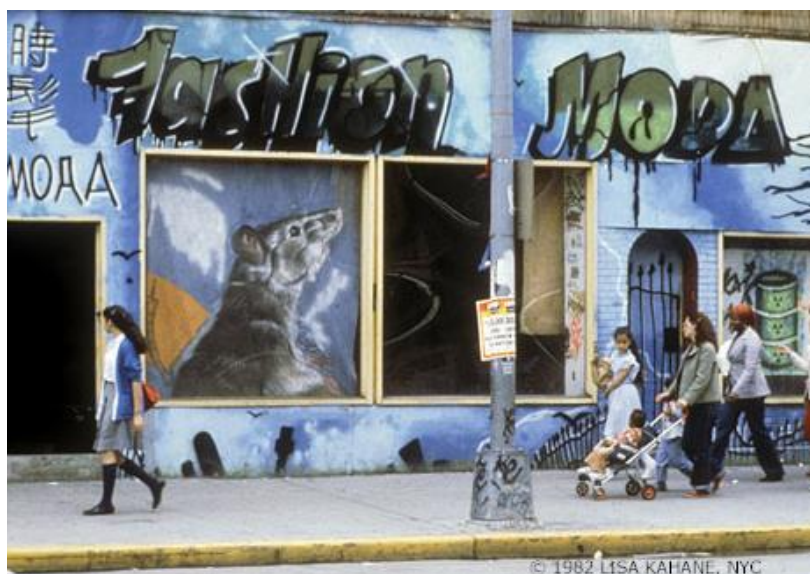


Figura 10- Exterior do Fashion Moda, com mural de Crash, 1982, ©Lisa Kahane. (Moore e Miller, 1985).

Graffiti português



Figura 11 - Buni e Slap. Estação de Cascais, 2004. © Marco Oliveira Borges.



Figura 12 - Turok. Estação de Cascais, 2003. © Marco Oliveira Borges.



Figura 13 – Reus, Skate Park de Alcubideche, 2003. ©Marco Oliveira Borges.



Figura 14 - *The Rainers*. Obey. Algés, 1999. © Marco Oliveira Borges.



Figura 15 - Mural por Uber, Alcântara, c.2000. © Marco Oliveira Borges.



Figura 16 - *30Paus*. Dega. Belém, 2000. © Marco Oliveira Borges.



Figura 17 - Tela de Youth (Mundo Complexo), Festival de Hip-Hop de Oeiras, c.2003.
© Marco Oliveira Borges.



Figura 18 - Slap (Silver Kids e The Rainers). Mercado de Cascais, 2003.
© Marco Oliveira Borges.



Figura 19 – Wize. Ribeira das Vinhas, Cascais, 2005. © Marco Oliveira Borges.



Figura 20 - Hibashira, Hium, Klit, Knek, MAR, RAM, Time, Vhils, Xenz. Projeto: Visual Street Performance – VSP, 2008. © GAU/ Leonor Viegas.

(<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>)

Street Art: murais contemporâneos



Figura 21 - Mural de Youth. Festival Muraliza. Cascais, 2014.

© Marco Oliveira Borges.



Figura 22 - Mural de Mário Belém. Festival Muraliza. Cascais, 2014.

© Marco Oliveira Borges.



Figura 23 - Bordalo II, Festival Wool, Covilhã. (AAVV, 2015, 65)



Figura 24 - Mural de Nomen, homenagem a DJ Bernas, Carcavelos, 2017.

© Marco Oliveira Borges.



Figura 25 - Trabalho realizado no âmbito do festival Muraliza, Cascais, 2014.

© Marco Oliveira Borges



Figura 26 - Trabalho realizado no âmbito do festival Muraliza. Cascais, 2015.

© Marco Oliveira Borges.



Figura 27 - Fábio Carneiro. Aveiro. (AAVV, 2015, 95).

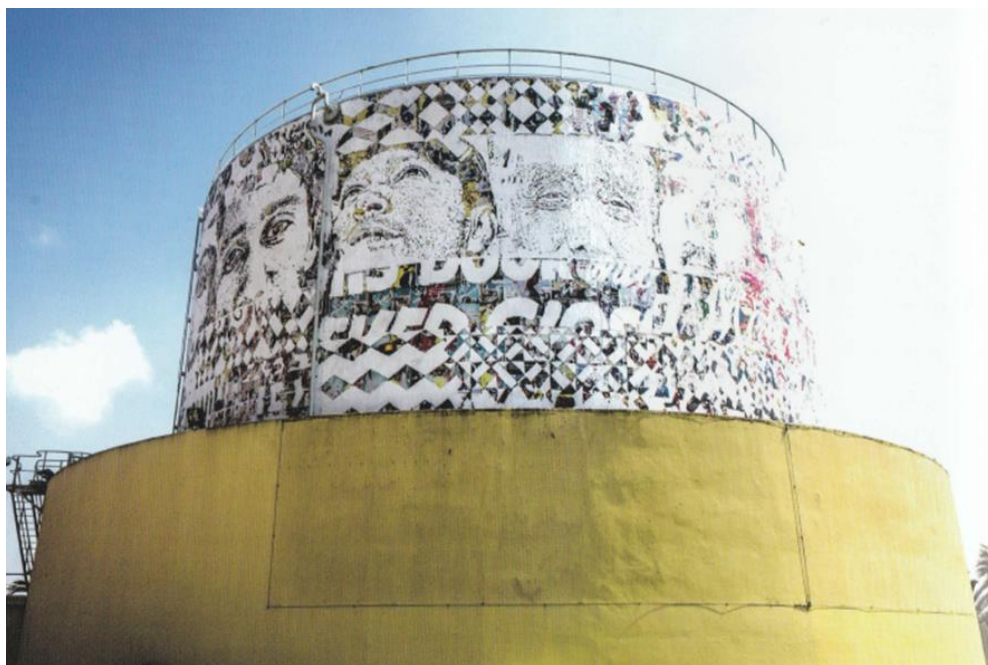


Figura 28 - Vhils. Exposição Dissecção. Museu da Eletricidade. Lisboa, 2014.
(AAVV, 2015, 104).

Tamara Alves



Figura 29 - Tamara Alves. Bairro Padre Cruz, Lisboa, 2016. © GAU/José Vicente.
(<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>)



Figura 30 - Tamara Alves, projeto Dias do Desassossego. Travessa do Carvalho, Lisboa, 2017. © GAU/Bruno Cunha. (<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>)



Figura 31 - Por Tamara, Calçada da Glória, 2014. © GAU/José Vicente.

(<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>)



Figura 32 - Tamara Alves, Projeto Putrica. Freamunde, 2016. © Ferreira Monteiro

(<http://www.tamaraalves.com/>)



Figura 33 - Tamara Alves. Lisboa. (GAU, 2014, 161)



Figura 34 - Exposição de Tamara Alves "It's a pleasure to burn", 2017.

© Manuel Manso (Silva, 2017).

Ram



Figura 35 - Ram, projeto - Visual Street Performance - VSP 2008. Lisboa, 2008. © GAU/ Leonor Viegas. (<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>)

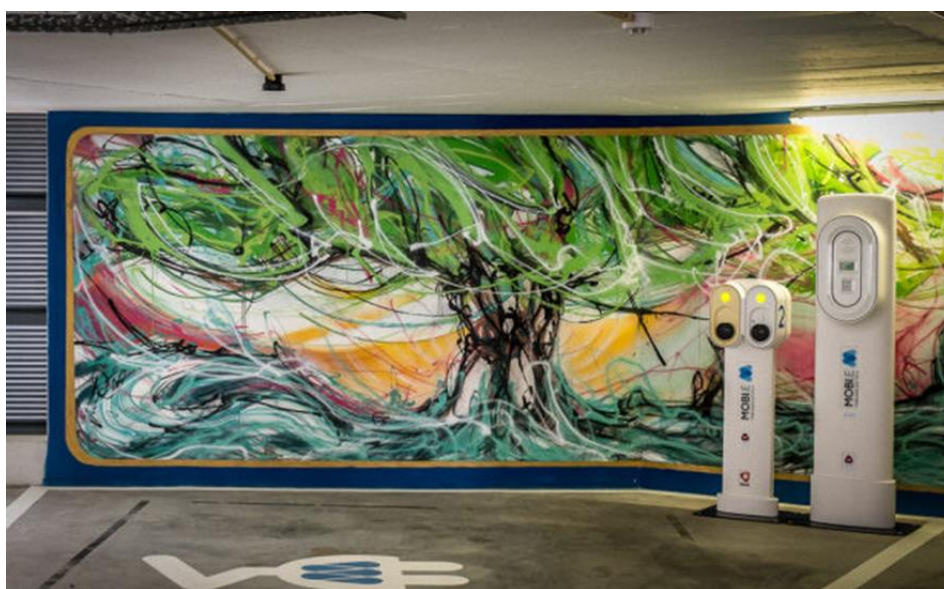


Figura 36 - Ram, projeto - Às 5 no Mercado. Calçada do Marquês de Tancos, Parque de estacionamento Chão do Loureiro, 2014. © GAU/José Vicente. (<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>)



Figura 37 - Ram. Projeto MURO - Festival de Arte Urbana Lx 2016. Rua do Rio Paiva, Lisboa, 2016. © GAU/José Vicente. (<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>)



Figura 38 - Ram e Klit. Projeto Flor de Íris - Corredor verde de Monsanto. Rua Fialho de Almeida, 2012. © GAU/José Vicente. (<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>)



Figura 39 - Ram. Exposição interior no Double Trouble Studio. Sassoeiros, 2016. ©
Ram (https://www.instagram.com/ram_lisbon/?hl=pt)

Nomen



Figura 40 - Nomen. MURO - Festival de Arte Urbana Lx 2016. Lisboa, 2016. © GAU/José Vicente. (<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>)



Figura 41 - Nomen. Largo da Oliveirinha, Lisboa, 2013. © GAU/José Vicente. (<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>)



Figura 42 - Nomen. O Bairro i o Mundo, Projeto Matilha. Loures. (AAVV, 2015, 116).



Figura 43 - Mural de Nomen. Dedicado a Youth. Carcavelos, 2017.

© Marco Oliveira Borges.



Figura 44 - Mural de Nomen. © Nomen (<https://www.nomen1.com/>).

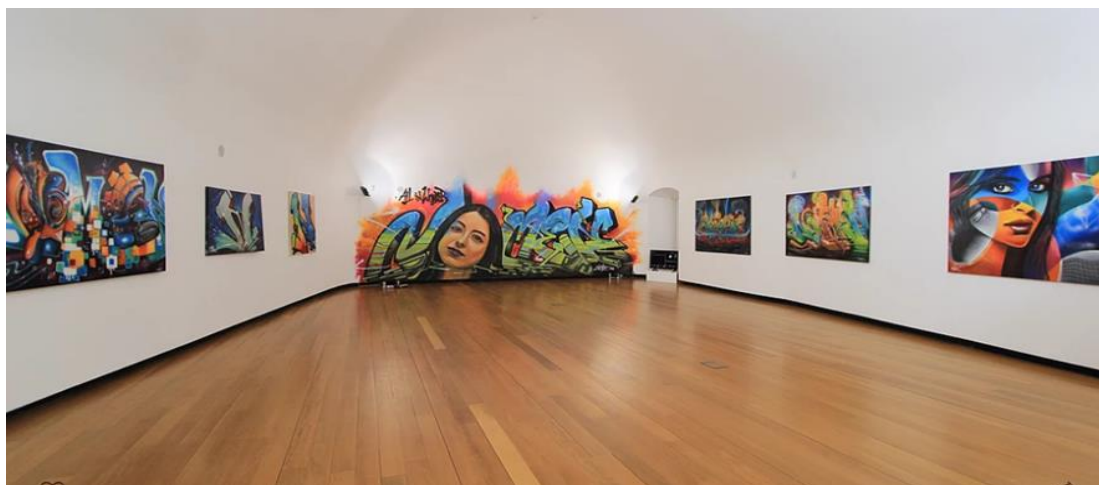


Figura 45 - Exposição interior de Nomen "All in Wonder". Palácio do Egito, Oeiras, 2017. © Nomen (<https://www.nomen1.com/>).

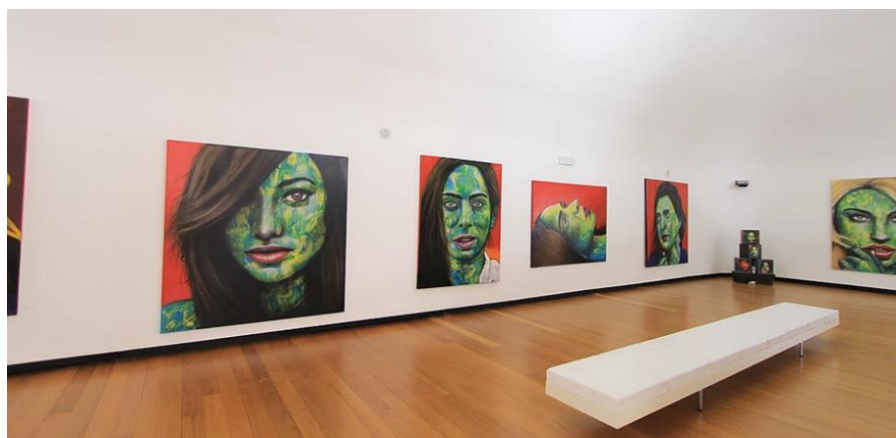


Figura 46 - Exposição interior de Nomen "All in Wonder". Palácio do Egito, Oeiras, 2017. © Nomen (<https://www.nomen1.com/>).

Anexo 2

Entrevistas com três artistas

Tamara Alves

31 de agosto de 2017

Em que contexto surgiu o seu interesse pela street art?

Desde miúda, como eu não sou de Lisboa, sou do Algarve, cada vez que vinha a Lisboa via os *graffiti* pelo caminho, e lembro-me de fazer a linha do comboio para Cascais, e havia muita coisa pintada e eu sempre fiquei muito fascinada, nas carruagens dos comboios e não só. Era tudo ilegal, havia também o Amoreiras [*hall of fame*], que eu, de vez em quando, ia lá e tenho ainda fotografias antigas tipo noventas e qualquer coisa, que depois o meu pai tirava e revelava no quarto. Tinha pouco acesso, porque no Algarve havia pouca coisa e era tudo muito pouco acessível. Mas sempre gostei muito. Não sei porquê, sempre fui muito ligada à cultura urbana e ao *hip hop*, não foi nada que viesse de influência externa (nem de família, nem de amigos), foi uma coisa que foi surgindo através do que via, cinema, televisão, etc. Entretanto, começou a haver aquele interesse por experimentar, não sabia como, mas comprava umas latas, tinha um aerógrafo e andava a experimentar. Tinha de fazer as coisas em casa porque era uma miúda e era muito difícil ir para a rua [pintar] sem conhecer. Não sabia como se começava, como se tinha uma *crew*. No Algarve era mais complicado porque as coisas são muito mais distantes. Tens uma vila, depois tens outra vila. Aqui [Lisboa], dás uns passitos e, se calhar, já encontras alguém, e no Algarve é mais disperso. Entretanto, fui estudar para as Caldas da Rainha, escolhi um caminho académico e tirei o curso de Artes Plásticas, mas fiz um trabalho sempre muito orientado para a arte urbana, mas como não fazia na rua, trazia a rua para a tela e outros suportes. Conheci pessoal que pintava e ia experimentando, e sabia que não queria fazer letras [*graffiti*], mas sabia que queria pintar na rua. Então, estava com essa dúvida dentro de mim. Porque existia a *street art*, mas a coisa não se falava muito. Queria fazer o meu trabalho na rua, mas como esse tipo de arte era só associado a letras, a comboios e a vandalismo, não sabíamos muito bem como fazer as coisas. Apesar disso, não havia muitos exemplos. Entretanto, nas Caldas, houve um *boom* de pessoal criativo

que era só autocolantes por todo o lado, *sticker art*, *poster art*, muito *stencil*, muita coisa e isso dava uma grande energia e vontade de fazer coisas. Depois de ter acabado o curso, tive a oportunidade de ir tirar o mestrado, e escolhi o único que havia na altura, que era pratico e teórico, nas Belas-Artes do Porto, chamava-se *Praticas Artísticas Contemporâneas*. A minha tese chama-se *Ativismo Plástico em Contexto Urbano*. Tudo isto para não lhe chamar *street art*! Porque... Belas Artes era uma coisa académica.... era um relatório acompanhado de um trabalho práctico... foi muito complicado apresentar um trabalho ilegal.

Qual a sua posição em relação à street art? Como a define? Tem essa componente ilegal como o graffiti?

Não, a *street art*, eu acho que, maioritariamente agora, tem uma componente legal, institucional, à escala, tem um carácter social que é bastante importante, que, aliás, é uma das maiores desculpas para se fazerem coisas, não é? Nos bairros, com os miúdos, os *workshops*, o reabilitar de bairros. É muito fixe! Atrai turismo e cria postos de trabalho para os *tours* guiados. Sim, por isso acho que a *street art* vem obviamente do *graffiti*, tem uma componente também ilegal, que eu acho que é superimportante haver esse purismo ainda. Purismo esse que tem de se manter porque é daí que ela vem. Antigamente, diziam que te tinhas de associar a uma galeria para seres alguém, para poderes trabalhar, e isso era muito complicado de assimilar, se tu não fosses aprovada pela instituição, acabam por te cortar as pernas e não podes pintar, não posso fazer nada, então é uma forma de... tu escolhes... o sítio, não é? ... tu escolhes o público, ele torna-se mais eclético, porque há muita gente que não está habituada a entrar numa galeria ainda. Como isto está ligado à parte económica, se tu deixas de produzir um bom trabalho, que se calhar ser vendável, o galerista já te vem dizer «não quero assim, quero assim», e quando tens de pagar contas, adaptas-te. Lá está! Na rua há uma liberdade diferente.

Qual o seu percurso ou vertente?

- *Arte de rua ilegal ou institucional (componente exterior)*
- *Arte adaptada ao museu/ galeria (componente interior)*

Sim, tens a arte adaptada a uma temática, a um objetivo. Obviamente que, quando sou eu que escolho, a coisa é um bocado diferente. Hoje em dia já consigo dar a volta, porque às vezes é só uma questão de conseguir dar a volta às temáticas que nos colocam. Por exemplo, eu entrei numa das exposições da GAU, que era sobre o Almada Negreiros, e deram-me os figurinos de moda. Então, eu fiz uma mulher nua, um tigre... havia ali uma relação em tensão entre o masculino e o feminino, mas assumi a nudez como identidade... Pronto! Uma identidade associada à morte. Portanto, consegui dar a volta, e era completamente meu o trabalho. É preciso rebuscar um bocado para ir ali dar a volta e chegar ao Almada Negreiros através daquilo, mas pronto, é uma coisa que acontece.

Ainda produz aquela arte de rua, criada espontaneamente?

Olha, recentemente, andei a colar uns passarinhos, sim. Porque me dá vontade, acho que dá muito mais gozo e sinto-me verdadeira. É uma coisa que ainda acontece e quero que aconteça mais. Às vezes, a vida, o trabalho, as responsabilidades... fazem com que tenhas menos tempo para fazer isto. Até porque ninguém quer ser preso, nem pagar uma multa, as multas são elevadíssimas. Então, maioritariamente, se quero ir pintar é com alguém, ou num sítio abandonado, onde não há problema nenhum, ou então vou para os sítios legais, mais numa de diversão e para passar tempo.

Existe uma mensagem que se quer passar ao pintar? É diferente na rua e no museu? O museu tira a liberdade?

Não, acho que ultimamente tenho sido bastante livre, consigo dar a volta. Por exemplo fiz um para a Câmara Municipal de Agualva/Cacém, em que a temática era a multiculturalidade, e todos os murais, que eu respeito obviamente, tinham a ver com os imigrantes. E eu fiz uma coisa diferente: assumi a multiculturalidade mais como diferença de raças, mas raças entenda-se humanos vs. animais. Era para não ser sempre aquela coisa batida que toda a gente já está habituada. E, no fim, toda a gente me veio agradecer: «Ah! Obrigada por não fazeres mais mulheres com turbantes.». No fundo, eu consigo adaptar estes temas que me dão, ao meu próprio estilo, e mandar a minha mensagem e, na verdade, a mensagem continua lá. Acabo por ser fiel a mim própria, se não, acabo por estar a trabalhar por trabalhar, e isso não tem piada.

Como acha que é valorizada este tipo de arte de rua/ exterior? Acha que as pessoas ainda a associam à marginalidade e à clandestinidade?

Não, acho que cada vez menos. Acho que para o interior (do país) as coisas já estão a começar a pegar, em sítios mais pequenos também. Se as pessoas virem um *tag* toda a gente diz que odeia. Mesmo os miúdos hoje dizem «Ah! Não gosto de letras, gosto só de bonecos ou só assim uma coisa...», ou os murais em grande escala. Aí já vêm dizer que isto sim é pintura. Mas pronto, na minha opinião, eu acho que tudo é válido (desde o *tag* até às pinturas murais contemporâneas). Até porque, do *tag* vêm os tipos de letras, vêm formas, vêm as fontes para o design, é basicamente o berço da *street art*.

Com a exposição desta arte no interior/museu se consegue dar um reconhecimento que não se dava no passado?

Eu acho que o artista é valorizado neste caso... Não sei se mais ou não. Obviamente que pintar em grande escala, e na rua, tem os seus desafios e impactos, e nem toda a gente consegue pintar a uma escala de 200 m². Isso pode ser por se ter um tempo limitado ou por se ter condições atmosféricas complicadas, então acaba por ser um desafio muito mais duro. Na galeria o artista tem tempo, obviamente que nunca deixa de ser ele próprio, mas tem tempo de execução, de pensar numa coisa mais cuidada com tempo. A valorização é diferente. Obviamente que vender na galeria também permite que o artista sobreviva e pague as contas a partir do seu trabalho. E também há muito pouco tempo é que os murais começaram a ser remunerados e valorizados como tal, e, mesmo assim ainda há muita gente que pensa «Ah! Dou-lhe uma sandes e umas latas e ele faz aqui qualquer coisa...», esquecem-se que, se calhar, se fosse o mesmo numa tela já não era assim, porque acho que dão outra valorização a trabalhos que perdura, à que dão aos efêmeros, como os da rua.

Por isso sim, acho que esta arte no interior tem outro tipo de reconhecimento. Sobretudo pela questão do permanecer, do poder ter, do poder estar numa galeria de que gostam, do poder vir alguém de renome ver e que te valoriza, é isso.

Para a transmissão de uma mensagem, é mais eficaz a utilização das ruas enquanto suporte ou do museu?

A rua. No entanto com as redes sociais as coisas já estão diferentes, não é?... Basta tirar uma foto e aquilo pode tornar-se viral. Mas a rua, eu acho que a rua não filtra pessoas, qualquer pessoa passa, qualquer pessoa vê, qualquer pessoa interpreta... e, em museus, ainda há muita gente que fica intimidada porque ou não percebem, ou dizem que não percebem... ao contrário do que na rua, a maior parte das pessoas absorvem e ficam possessivas sobre o trabalho, porque no fundo a rua é de todos, mas se eu estou a ver algo na rua, é quase como se fosse para mim, e qualquer tipo de intervenção é muito sentida, principalmente em bairros mais pequenos.

A street art tem a habilidade de fazer as pessoas ficarem mais atentas ao seu meio envolvente no seu dia-a-dia?

Sim. E depois cada artista tem a sua forma de o fazer [captar a atenção do público na rua]. Eu adoro o trabalho do Miguel Januário, o \pm maismenos \pm . Se é para falar de contemporaneidade, ele é ótimo. Enquanto que a minha mensagem é outra, a dele é essa, e cada um tem a sua mensagem e a sua forma de a passar.

Ao ser colocada num museu, perdendo a sua relação com o meio envolvente, a street art perde o seu significado?

Sim. Eu acho que se a peça foi feita para estar na rua, naquele sítio concreto e com o seu contexto, não se deve tirar de lá. Por acaso, isso já aconteceu, andaram a retirar pinturas da rua, e houve um artista que ficou tão revoltado, que foi a essa cidade e pintou as peças todas dele de cinzento, que foi o Blu. Porque as peças foram feitas numa certa altura, com um contexto, com aquele significado, e retirando as peças da rua retiram esse contexto.

Gosta de ver a sua arte exposta nestas duas vertentes (exterior e interior)?

Sim, sim. Mas também é preciso separar as coisas. O trabalho que eu faço para a galeria é diferente do trabalho que eu faço na rua.

Qual delas prefere e porquê?

Olha, ninguém me tira a possibilidade de pintar a 15 m de altura. Isso é.... Eu tenho vertigens, mas eu vou lá! A escala é assustadora, os materiais também são diferentes, mas é um desafio brutal. E não posso fazer isso numa galeria, obviamente.

Quais os benefícios que derivam das intervenções exteriores/rua e os das intervenções interiores/museu?

A rua, pela exposição, obviamente. A exposição de uma peça na rua é muito maior do que numa galeria. Está aberta a mais público e nunca sabes quanto tempo pode durar, durante quantos anos é que vais continuar a ter *feedback* daquela peça. Ainda hoje tenho em fotos uma peça que fiz na Covilhã há 2 ou 3 anos, e estou constantemente ainda a receber *feedback* dessas peças antigas, e de todas as partes do mundo, porque Lisboa também tem imenso turismo. Mas essa exposição, e a forma como essas pessoas te fotografam a peça, vêm a peça – porque uma fotografia acaba depois por ser uma interpretação de outra pessoa –, é quase como se fosse o quadro deles... Por isso, esses pontos de vista da exposição em rua são todos muito interessantes e importantes.

No interior... Acho que o cuidado de fazer uma peça no interior é diferente, porque é um momento, a exposição pode durar duas semanas ou um mês... depois as peças vão para a *internet*, mas acaba por não ser a mesma coisa. São peças direccionadas para estar fechadas, para serem namoradas individualmente, porque se alguém depois quiser comprar aquela peça, então aquela peça é para aquela pessoa.

Será que estamos a passar o conceito de galeria/museu para a rua? Poderemos considerar a cidade como galeria a céu aberto, ou ainda haverá uma forte separação entre RUA e MUSEU?

Eu acho que as coisas se estão a começar a diluir um pouco. A partir do momento em que tens o *graffiti* em tela, o *lettering* que artistas de *graffiti* fazem em tela e é aceite, e são artistas reconhecidos e respeitados, e então os preços disparam, o que eu realmente acho que pode perder um pouco a pureza... mas eu acho que ao mesmo tempo também... eu

sinto-me bem sendo valorizada quando alguém me pede o meu trabalho... imagina quando tenho uma encomenda ou para fazer uma exposição, mesmo que o suporte seja diferente, não tenho muito problema com isso porque eu sei que o meu trabalho é meu, tem a minha característica, e é a minha individualidade que a pessoa pede. Mas está a diluir-se... é um bocado complicado pensar nisso, mas sim, está-se a diluir um bocado essa separação, não acho que esteja mau de todo, acho que os artistas precisam de conseguir separar as coisas daquilo que é o interior e daquilo que é o exterior e viver bem com isso na cabeça deles.

Ram

22 de setembro de 2017

Em que contexto surgiu o seu interesse pela street art?

Eu sempre cresci a viver a rua, mas sempre pinte. Andava de *skate*, surfava e tinha uma vivência muito de rua. Sou de Sintra e cresci no meio da serra, o meu avô morava no meio da serra, e então tinha um grande *imput* de natureza. Como eu vinha surfar a Carcavelos, via aqui muitos *graffiti*, deste pessoal da primeira geração, e aquilo chamava-me a atenção. Tudo em parede. Via paredes e interessava-me. O lado ilegal apareceu forte na minha carreira mais tarde, porque eu, ao princípio queria fazer paredes bonitas, tal como *halls of fame*, *graffiti*. Eu gostava era de paredes, murais, pinturas grandes, e então comecei logo nesse *approach*, logo paredes grandes, paredes sérias, letras, claro, *graffiti*, mas eu nem sequer estava ligado ao *hip hop*, nem estou ligado ao *hip hop*. E esta primeira geração é muito ligada à cultura e ao *graffiti hip hop*, as próprias letras muito quadradas. Eu sinceramente gostava do jogo de cores, mas como forma, eu procurava uma outra coisa. Isto tudo vem porque eu pintava em casa e estava cansado disso, óleos, aguarelas, pastéis, etc., e comecei a perceber que na rua era livre e em casa estava *stuck*. Eu tinha a coisa de pintar, mas não tinha a coisa de mostrar. Depois, legalizei no *hall of fame* em Sintra. Tenho paredes minhas e pintava muito lá e, às tantas, comecei a conhecer um, dois, três e convidava-os para ir para lá pintar, e depois também me convidavam. Começou a haver esse circuito, mas rapidamente o que eu quis foram lugares e fábricas abandonadas. Nunca tive aquela coisa de ir para o Amoreiras [*hall of fame*] pintar, pintava no meu sítio em Sintra, que era rua, e as pessoas podiam ver, mas o que eu gostava mesmo eram fábricas abandonadas, espaços abandonados, era o que me chamava. Mas eu, basicamente, o que queria, era pintar. E a rua foi o suporte que mais me convenceu, pela liberdade de estar na rua. Eu sou um ex-designer e ex-formador na área de design e comunicação, portanto, dava aulas, trabalhava em ateliers, e foi nessa altura que isto surgiu porque me sentia muito preso.

Qual a sua posição em relação a street art? Como a define?

Olha, eu venho de uma altura em que só havia *graffiti*. Não havia sequer a palavra *street art* ou Arte Urbana - não existia. A primeira vez que surgiu a palavra *street art* foi em 2004, com o aparecimento do *boom* do Banksy e com o *boom* do Space Invader. Esses dois foram elementos que puseram o nome *street art* ou Arte Urbana cá fora. Sendo que o Banksy tinha uma raiz de *graffiti* que depois anulou. Fazia peças em que fazia *tags* e fazia coisas, havia o *graffiti* representado. O Space Invador não, era um *tag* 100% comercial, ele fazia os *invaders*, e começou logo a fazer uns *kits* e tinha um *site* na *net* porque queria povoar o mundo. Ele vendia os *kits*. Imagina aqui em Lisboa, alguém comprava o *kit*, colava o *kit*, tirava uma fotografia, enviava-lhe a fotografia e ele, no *site*, punha que a cidade de Lisboa estava conquistada. Ele teve esse *boom* da cena da rua, mas, ao mesmo tempo, dava um *boom* ao lado comercial da *street art*. E pronto, nós vimos de uma altura em que é chamado *graffiti*, eu considero que sou um artista de *graffiti*, mas depois eu faço muitas outras coisas, como sempre fiz muitas outras coisas, peças, instalações, peças de reciclagem, etc. Na verdade, não consigo bem precisar porque eu depois sou visionário, psicadélico, orgânico... sou muitas coisas com o meu próprio estilo a pintar, que foi algo que sempre me preocupei muito, o ter o meu próprio estilo. A procura pelo meu próprio estilo fez-me distanciar-me desse lado do *graffiti*. Tenho essa vertente do *graffiti*, mas depois tenho muita outra coisa. Mas, se me perguntam o que é que eu faço, eu digo que faço *graffiti*. Não digo que faço *street art*. Digo *graffiti*, o *graffiti* é a minha base. Enquanto que, por exemplo, para mim a Arte Urbana é a arte das rotundas. Tens uma cidade, tens uma rotunda, e temos por ali qualquer coisa, estás a ver? Arte Urbana para mim é isso.

Qual o seu percurso ou vertente?

- *Arte de rua ilegal ou institucional (componente exterior)*
- *Arte adaptada a museu/ galeria (componente interior)*

Tenho todas. Repara, eu fui o primeiro português profissional, há dezassete anos, a olhar para isto e a pensar que isto é a minha vida e é isto que eu quero fazer, e desisti de tudo o resto só para pintar *graffiti*. É esta arte. Quando eu comecei, por ter um estilo único, eu

tive a sorte de ser convidado para viajar. Já viajei muito, estive 10 anos da minha vida basicamente a viajar. Antes das eras de *facebooks* e *Instagrams* e redes sociais... antes dessas caldeiradas todas existirem ou serem importantes, eu viajei muito. E, na altura, quando eu viajava, fui convidado para fazer exposições fora, para pintar em eventos fora, e eu via que em Portugal isso não acontecia. Portanto, foi muito rápido até eu me tornar produtor. Produtor no sentido de querer fazer eventos, organizar exposições, organizar *jams* para o pessoal pintar... para meus amigos, e para expor também a minha arte. Não havia nada. Portanto, se não fosse eu a criar, mais ninguém iria criar e a coisa não evoluía. Então eu tive essa preocupação de querer criar a minha própria máquina. Eu tenho um *curriculum* gigante de folhas, e folhas, e folhas... e olho para trás e vejo que muito cedo trabalhei logo com muitas marcas e isso deu-me abertura ao meu lado institucional, não só Câmaras, mas marcas privadas. E depois, durante um tempo, rejeitei a participação em museus e galerias. Aquelas galerias de arte contemporânea que nos renegavam [a artistas de *graffiti*], mas ao mesmo tempo queriam começar a trabalhar connosco, ainda por cima, porque havia um valor comercial incrível. E eu sempre fugi dessas galerias e quis organizar as minhas próprias exposições e galerias, porque eu era o produto. Nós somos o produto. Portanto, temos de tomar conta de nós, não temos de ter ninguém a vender o nosso produto para ficar só com 60% do nosso trabalho. Eu sou 100% contra esse tipo de sistema. Por exemplo, ser obrigado a ter de ir às festas para ser social e vender o teu produto. Eu não acredito nessa forma de sistema.

Ainda produz aquela arte de rua, criada espontaneamente?

Ainda faço arte ilegal. De manhã não me apetece pintar paredes. Arranjei um problema de pulmões e de manhã gosto de acordar e respirar um bocadinho de ar puro antes de começar logo a atirar com os *sprays*. Mas, por exemplo, faço umas personagens que eu chamo de «ocupas», que são neste momento a única coisa que eu faço de ilegal, ou seja, em casas abandonadas, espaços abandonados ou fábricas abandonadas, eu pinto e faço o meu «ocupa». É um ser que vive num espaço onde já viveu alguém.

Com Câmaras e Municípios eu tento..., mas, na verdade, tento não trabalhar muito com Câmaras. São péssimos pagadores, e trabalham connosco porque hoje em dia se tornou moda, ou é para tapar buracos. O pessoal do *graffiti* é muito bom para tapar buracos,

quando vêm ali uma parede esquisita ou feia, ou que está podre, ou... «Falamos com os putos do *graffiti* e eles vêm ali e fazem umas coisas.». Ainda ao pessoal novo, que está a começar, oferecem umas latas e pronto ou então vês pessoas que nunca pintaram uma parede deste tamanho, mas já têm quatro prédios pintados. E eles vão lá por latas, pelo material que oferecem. Vives em casa dos pais, vais ali aproveitas e pintas aquelas dimensões, estás a ver? E eu não compactuo com esse lado. Eu organizo eventos e produções, mas tenho um grande respeito por esse lado artístico, pelos artistas que levo. Ou seja, porquê é que para um escultor são capazes de gastar 20 000 ou 30 000 ou 40 000 euros, para ter ali a peça na rotunda. e porquê é que não investem da mesma maneira com os artistas de *graffiti*? Eu tenho essa luta. Se vamos deixar uma obra na cidade, num museu, uma coisa que é grande e que é para ser guardada... eu exijo que a coisa seja bem remunerada, ou então não trabalho, e eu sou muito bom a dizer que não. E as Câmaras, por exemplo fazem isso, tens um exemplo, a Câmara de Loures, que usa e abusa das novas gerações do pessoal do *graffiti* a troco de latas..., mas, depois, saem nas notícias a dizer que foram das Câmaras que fizeram mais milhões... então partilhem os milhões com os jovens da terra que precisam de crescer!

Como acha que é valorizada este tipo de arte de rua/ exterior? Acha que as pessoas ainda a associam à marginalidade e à clandestinidade?

Antigamente, as pessoas não sabiam do que é que estávamos a falar, o que é uma grande diferença. Ao princípio, eu lembro-me de ir pintar comboios e de os seguranças da estação ficarem a olhar e não perceberem o que é que nós estávamos a fazer... «Então? Mas estão a pintar? Mas porquê é que estão a pintar?». Ou lembro-me da polícia a perguntar «Então, mas estão a pintar porquê? Está velho... ou está podre...?». Eu nunca fiz *damage*, nunca fiz vandalismo, no sentido de «por só ter uma lata, agora vou pintar no muro da avozinha... ou no muro da tia... ou no muro da estação». Eu nunca tive esse lado de vandalismo, sempre tive uma postura diferente, se a avozinha quiser o muro pintado da casa, então fala comigo, ou, então, se eu quiser pintar aquele muro, vou lá tocar à campainha e peço para pintar aquele muro. Mas a minha guerra são os espaços abandonados, nos espaços abandonados não tenho dó nem piedade. Basicamente é isso, o que acontece é que antigamente as pessoas não sabiam, e hoje em dia sabem.

A exposição desta arte no interior/museu dá ou não um reconhecimento que não se dava no passado?

Tenho um livro, *Visual Street Performance*, que era uma exposição que eu organizava – a última foi em 2008. Este livro foi da primeira exposição que fizemos, em que mostrámos o *graffiti* em galeria, e o objetivo daquilo era, exatamente, que as pessoas fossem ver uma exposição e percebessem que aquela exposição fazia parte do que está na rua. Portanto, aquilo foi a primeira vez que nós abrimos portas e janelas e que, de repente, as pessoas perceberam que podem ter *graffiti* «em casa». É o prolongamento da rua.

Em que sentido faz parte do que está na rua? Reproduzem aquilo que está lá fora para ser colocado no interior?

Não, tu aplicas o teu estilo numa tela e, alguém que gosta do teu trabalho vai poder ter aquilo em casa, porque não pode ter numa parede que esteja na rua. Quem compra o nosso trabalho são pessoas que nos seguem, quem sente o trabalho, e que hoje em dia têm casa própria e que a querem decorar com aquilo com que se identificam. Este *boom* começa com uma coisa muito simples. Por exemplo: antigamente os móveis que tinhas lá em casa eram feitos de madeira a sério, trabalhada. O artesanato era uma coisa muito mais presente em todas as famílias, as loiças eram artesanato, e havia muito. Tudo o que era feito à mão estava presente na nossa vida e na nossa casa e, de repente, entramos numa época do *imac*, *ikea*, o *fast-food*, etc. É tudo usa e deita fora. E o *graffiti* surge nesse sentido em que somos uma arte urbana de luta, e esta nova geração de consumo rápido também sente que o *graffiti* é uma coisa que aparece e desaparece... o que quero dizer com isto é que aquele *graffiti* de interior é uma arte que vai durar e não se vai perder lá fora, e que pode ser apreciada durante anos e anos, e pode ser levada pela pessoa, ou comprada, para ser apreciada.

E a galeria e as exposições serviram exatamente para abrir esse espectro, essa janela. Não é? «Eu posso ter uma tela em casa.».

Então a sua arte executada lá fora (na rua) é diferente daquela que executa para um interior (um museu ou uma galeria)?

Olha, eu faço mesmo o que me apetece. Eu acho que um museu não pode impor uma temática ou uma regra para adaptares a tua arte, não pode fazer isso. Uma galeria ou um museu tem de apostar naquilo que tu és, se não estás a formatar-te, está a pedir-te uma coisa que não é aquilo que tu és.

Eu tenho muitos universos. Por exemplo, estou muito ligado ao surf, pinto muito ondas e água. Na rua pinto com fogo e rebento com latas... tenho muitas técnicas minhas que depois vou adequando à situação. Posso utilizar as mesmas técnicas para dentro de uma galeria ou de um museu. Por exemplo, tenho uma peça que é um autorretrato meu, que já tinha pensado em fazer há anos, e agora surgiu a hipótese de a colocar num museu. Eu prefiro mostrar uma coisa minha que nunca foi feita antes, do que estar a levar uma coisa que já apresentei 300 vezes. Eu tenho esse cuidado da novidade. Procuro a novidade, não sou aquele artista que o que faz agora, vai fazer daqui a dez anos... eu canso-me das minhas próprias coisas. Portanto, quero sempre a novidade. Há artistas que batem sempre na mesma tecla... vais ver sempre a mesma coisa. Eu tenho a necessidade, como artista, de fazer sempre coisas novas.

É que eu acho que há artistas e há artesãos, e, para mim, o artesão faz sempre tudo dentro da mesma coisa, enquanto que o artista procura com a sua vivência as mudanças e mostrar coisas novas.

Para a transmissão de uma mensagem, é mais eficaz a utilização das ruas enquanto suporte ou do museu e das galerias?

As ruas. Nós cometemos um erro gigante que é achar que é lindo ver as ruas todas pintadas e andarmos por aí e vermos prédios gigantes com peças lindas, porque, no fundo, isto faz com que o museu esteja na rua. Se reparares, hoje em dia, Lisboa tem por aí umas seis empresas de turismo de *graffiti*. A rua é um museu. Está ali. É a céu aberto. Na rua tu podes por ti descobrir o «museu», podes pagar para fazer uma visita guiada, podes procurar indicações de onde está cada obra... E quando vais ao museu pagas a entrada, entras no museu, fazes o *tour* e vens-te embora. E, então, a rua está mais ou menos ao

mesmo nível de que o museu. Por exemplo, quando vais a um museu metem-te uns *fonos* e podes ir ouvir a explicação da peça. Na rua também pagas para te fazerem isso... ou então podes ir descobrir por ti!

Então porquê é que a rua é mais eficaz para a transmissão da mensagem visto que está mais ou menos ao mesmo nível de que o museu, segundo a sua opinião?

Porque na rua tens a velhota, tens o puto, o senhor que vai e gosta... é um *feeling* diferente. Na rua toda a gente vai ver! Eu tenho *feedbacks* incríveis de pessoas muito mais velhas do que o habitual, às vezes temos os mais jovens que torcem o nariz..., mas, às vezes, tenho velhotas que vêm trazer o leite Ucal e uma sandocha à hora do lanche, porque estás ali a pintar ao sol, ou tens o tipo do café que, às tantas, está a ir levar cervejas. A rua traz esse lado que o museu não traz. É uma vivência diferente.

Cada vez que eu faço uma peça grande, torno-me um local daquele bairro. Todos os bairros que eu pinte, em todos os sítios grandes eu tive uma vivência com aqueles putos, com o senhor da mercearia, com a velhota da janela. Posso lá voltar um ano depois, e eles conhecem-me e agarram-me. Essa vivência é uma vivência que o museu não dá. Não dá mesmo.

A street art tem a habilidade de fazer as pessoas ficarem mais atentas ao meio envolvente no seu dia-a-dia?

Não. O *graffiti*, e estamos a falar de letras (lettering), tu fazes numa IC19, numa A5 ou num comboio, onde está tudo pintado, tudo vandalizado. E as pessoas não viram a acontecer, só viram o efeito final. Então a maioria não gosta. Enquanto que, no campo da *street art*, basta pões um boneco, ou uma carinha, ou um chorão, e isso toca, estás a ver? Mas também tens um grande público que não gosta daquilo. Pessoas que não querem ter à porta de casa um boneco, ou uma cara, etc. Essa pergunta é um bocado *tricky*... porque eu acho mesmo que a maioria das pessoas não vê. Na verdade, a grande guerra que existe no *graffiti*, e é por isso que o *graffiti* tem a força que tem, é que faz frente ao espaço publicitário... isto é a regra n.º 1. Por isso é que se pintam comboios... porque milhares de pessoas vão ver. Mas, na rua há sítios onde se pinta perto da estrada e, de repente, aquilo

é apagado e entra a publicidade da *Coca-Cola*. Eu acho que as marcas, a publicidade, percebem os sítios que nós pintamos, porque são sítios de grande visibilidade, e, então, a seguir limpa-se para se lá pôr a *Coca-Cola*. Há esta luta frente à publicidade. Não ouves ninguém a queixar-se do excesso de anúncios que a cidade tem! Do excesso de *out doors* que a cidade tem! Ou dos cartazes políticos serem colados onde quer que seja! Mas, em contrapartida, dizem-te mal do *graffiti*! Por isso, honestamente, eu acho que a maioria das pessoas não vê.

Ao ser colocada num museu, perdendo a sua relação com o meio envolvente, a street art perde o seu significado?

Depende do artista. Acima de tudo, depende do artista. Depende do *approach* que o artista tem na rua. Se ainda tem vida na rua, ou se já só está ligado à galeria/museu, perde os créditos todos. Se tu tens um artista que usa o *graffiti* para «escalar». Para chegar ao museu e, depois, quando lá chega, já não faz *graffiti*, então esse artista não tem valor e é criticado por nós. Acontece muito essa questão. Tivemos muita gente que começava a pintar connosco e que, hoje em dia, são grandes; e o facto de terem crescido, que é espetacular para eles, faz com que abandonem a raiz. E, a partir do momento em que tu abandonas a tua raiz, a tua origem, deixa de fazer sentido. É isso. A partir do momento em que deixas de fazer coisas na rua não faz sentido colocar [a tua arte] só no museu. Para mim, perde o significado.

Gosta de ver a sua arte exposta nestas duas vertentes (exterior e interior)? Qual delas prefere e porquê?

Gosto. E prefiro a rua, claro. A rua é a rua. A rua é o que me fez e tem a ver com o meu ser, eu gosto de rua. É a origem. É a rua. O ideal é o museu ter um espaço de rua. No fundo, a rua é um museu.

Quais os benefícios que derivam das intervenções exteriores/rua e os das intervenções interiores/museu?

Da rua, o que tiras de bom, é o olhar das pessoas... é o olhar das pessoas que vão sentir aquela pintura, o olhar dos teus amigos que percebem tecnicamente aquilo que estás a fazer, da rua tiras muito. Vou dar um exemplo: havia uma pintura em Lisboa, no Amoreiras que era um boneco a que nós chamávamos o chorão ou ranhoso, e o ranhoso estava lá há mais de quinze anos... toda a gente pintava no Amoreiras, mas o ranhoso esteve sempre ali intocável. E houve um dia que um «puto» do Norte veio cá, e não conhecia o ranhoso nem nada, estava com os copos e pintou por cima. Foi um grande choque aqui na comunidade não só do *graffiti*, mas de toda a gente... veio aquele palhaço ali e pinta por cima de uma imagem respeitada durante mais de quinze anos por toda a gente... E eu e o MAR decidimos fazer a versão 2.0 do ranhoso... houve ali um espaço de quinze dias em que aquilo esteve ali estragado, mas, depois, não imaginas a quantidade de pessoas que vieram agradecer porque o boneco já fazia parte da rotina das pessoas... desde a velhota que ia passear o cão, à pessoa que passava ali no seu dia-a-dia, que fazia aquele circuito todos os dias de manhã para ir para o trabalho e à tarde ao voltar... E com aquele *feedback* tu percebes que este ranhoso é assim quase como um pastel de Belém aqui da cidade de Lisboa... é uma peça de museu! No meu entender aquilo é a verdadeira peça de museu!

Do museu... o que tiras de bom? O museu para mim não deixa de ser aquele sítio em que pagas um bilhete e vês o que alguém acha que tens de ver... e aquilo não quer dizer que seja a realidade de qualidade, que é outra das coisas que nós temos hoje em dia... Tu tens pessoal a ser convidado para museus e para galerias que tecnicamente são uma porcaria. Felizmente, nós temos olho e experiência para poder dizer o que é que é um traço bem feito e o que é que é um traço mal feito... sabes? Ou uma escala. Eu valorizo mais um tipo que desenhe um rosto a grande escala, sem um projetor, do que um que chega lá e mete um projetor... isso para mim não é nada! Nós vamos ao museu para ver arte. Eu não vou a um museu para ver como se fosse uma impressora a trabalhar uma coisa que foi feita em computador. Eu sou um bocado *old school* nessas coisas, não gosto de que quando tenho um trabalho para um museu, me imponham, por exemplo, fazer três peças... Não! Eu não entro nessa. Quero fazer as minhas peças, com o meu tempo e com a qualidade

necessária que espero ter nas minhas peças! Imagina, agora, aqui no museu, tens uma parede com 6 m x 15 m, e tens um dia e meio para pintar... Não me lixem! Nós perdemos esse lado, porque vivemos numa geração instantânea.

Então que benefícios traz a exposição num museu ou numa galeria?

O museu traz os benefícios comerciais para os galeristas que estão por detrás dos artistas!

E para os artistas? Porquê são boas as intervenções no interior?

Não sei... Eu tenho dito muito que não, e continuo a dizer que não aos convites para museus. Ou é um museu que está focado nessa vertente, ou é um museu que está a ir pelo «aipo». Então aí digo logo que não! Se esta peça é para um museu que faça sentido - será um museu de arte urbana!

Dependerá sempre do tipo de exposição e da intenção do museu?

Sim, sim. Porque se é pelo «aipo», digo que não. Às vezes, nem sequer é pelo pagamento. Não vejo as coisas só pelo lado do dinheiro. É o lado da credibilidade. Querem-me presente neste sítio, e eu vou querer saber com quem vou estar, quem são os outros artistas, ou se será uma coisa a solo... a informação que vai ter, se a pintura vai ou não ter ali o meu nome, ou se vai ou não ter uma nota informativa, ou alguma explicação, etc. É importante tentar perceber o que dali vai sair de bom.

Será que estamos a passar o conceito de galeria/museu para a rua? Poderemos considerar a cidade como galeria a céu aberto, ou ainda haverá uma forte separação entre RUA e MUSEU?

Vai sempre haver uma grande separação entre rua e o museu. Quando tu andas na rua, vês *graffiti* puro e duro e cru, vês *tags*, *bombings*, letras, sabes? A rua está massacrada. Enquanto que, quando chegas ao museu, tens uma cena *clean*, assim, bonitinha. E tu vives

num caos para chegares ali, a uma coisa organizada, que quer representar aquele caos..., portanto esta barreira nunca será quebrada! Isto vai sempre acontecer assim: a rua é a rua e o museu é uma maneira falsa de relatar o que se passa na rua. Dou-te um exemplo... na altura da “Visual Street Performance” eu tive três reuniões na Gulbenkian, porque eles tinham o jardim, e nós queríamos ali fazer performance de *graffiti*. Uma das propostas que eu queria fazer lá, era construir umas paredes falsas de 2 m x 2 m e distribuir pelo jardim umas 10 paredes, e, nos fins-de-semana pôr os artistas lá a pintar. E a ideia era o público ir passear na Gulbenkian e poder ver um e outro artista a pintar. Só que, na Gulbenkian, estavam muito abertos para me receberem nas reuniões, mas, ao mesmo tempo, para me darem aquela negação, a dizer que não gostavam de *graffiti*, nem de *street art*, e que não queriam estar ligados a este tipo de arte. E, passados quinze anos, dão-me uma parede para pintar em frente à Gulbenkian, mesmo em frente aos escritórios deles. Era impossível eles não verem a pintura de lá. Quando eu acabei a pintura, veio um senhor da Gulbenkian falar comigo a dizer que tinham adorado a pintura e que estavam interessados em fazer qualquer projeto comigo. Eles queriam, mas eu não quero. Agora, da minha parte, sou eu que vos digo que não quero! E tudo o que depender de mim, eu irei sempre negar o acesso do *graffiti* ao espaço deles. Tiveram anos em que podiam apostar, não quiseram apostar... agora é tarde! Eu acho que é importante tomar conta da galinha dos ovos de ouro, se é que existe a galinha dos ovos de ouro. Mas é importante cuidar dela porque... é muito fácil matar a galinha!

Este conceito de galeria/museu na rua já existe?

Já. Eu considero-me uma pessoa positiva, e o mundo, por mais caótico que esteja, vejo-o com bons olhos, mas, às vezes, há coisas para as quais nós temos mesmo de saber o lugar delas... Eu acho que, enquanto artista, as minhas pinturas fazem sentido na rua, ou então em casas de pessoas que admirem o meu trabalho e que não podem ter aquela parede da rua, mas que a admirem. Daí as telas irem parar às casas das pessoas.

Para mim, um museu faz sentido para mostrar algo que não tenha nada a ver com aquilo que eu faço na rua. Isso é o que me puxa a mim, e o que eu sei que também puxa a muitos outros. No museu querem ter uma coisa que represente o seu trabalho, mas que não sejam as coisas que fazem na rua.

Isto funciona assim para si?

Para mim não funciona, porque eu, para participar numa exposição ou numa coisa de museu, o *feeling* tem de ser uma coisa verdadeira

Aquilo que vai fazer para um museu custa-lhe mais, visto não ser um trabalho para a rua? Faz da mesma forma do que faz para a rua?

Sim, faço, mas faço diferente da rua.

Porquê?

Porque a rua é a rua. É uma outra plasticidade. É que, no fundo, eu quero que a pessoa chegue ao museu e veja uma coisa completamente diferente daquilo que já tenha visto e que, depois, vá procurar o trabalho do artista que o fez. É o mais importante. É o que me puxa mais. No fundo, quero que no museu se falseie toda a realidade... acho que o museu pode servir para isso. Se a pessoa gostar, vai pesquisar e vai lá ver o nome e querer saber mais. Eu não quero que aquilo que eu coloque no museu seja representativo da minha arte, quero apenas que seja uma porta, ou um caminho para a pessoa que o viu ir investigar o meu trabalho. Não quero dar uma coisa óbvia. Eu acho que esse é dos jogos que nós temos feito na rua, o facto de pintar o *graffiti* com aquelas letras que ninguém consegue ler, mas que quem se interessa começa à procura e a tentar saber mais sobre o artista. E, no museu, com a minha arte, quero que funcione da mesma maneira.

Nomen

10 de maio de 2017

Quais as suas vertentes?

Nestes atos de rebeldia, às vezes, a gente prejudica-se. Os meus atos de rebeldia são diferentes dos atos de rebeldia dos outros, normalmente o *people* sai à noite e faz *tags* ou um *graff* rápido, com uma ou duas cores, e eu não, eu vou e abanco mesmo lá, e faço uma cena mesmo construída, grande, enorme. Não me interessa se passam carros ou se apitam, eu arrisco à mesma e continuo a pintar. Arrisco bem, e safo-me quase sempre. Isto para dizer que é necessário, para os artistas que pintam como eu, comecem no ilegal e terem sempre essa vertente. Agora, é natural, antigamente pintavas trinta ilegais e um legal num mês, e agora pintas trinta legais e um ilegal.

Estes atos de rebeldia, nos quais lhe apetece transmitir tudo na pintura que executa a meio da noite, numa parede qualquer, serão possíveis num museu ou numa galeria?

Quando pinto para um museu, não quer dizer que pinte para agradar o museu. Também posso pintar aqui uma porcaria qualquer, e aquilo vai para o museu. Só que, no museu, como aquilo está enquadrado num branco, num *clean*, numa moldura, qualquer coisa é espetacular. Até o quadro de *O Grito* é espetacular, e eu acho aquilo horrível. Mas sim, quando vou a uma parede e mando ali tudo aquilo que me apetece, quando mando a tinta, sinto ali uma cena diferente, que não posso sentir num quadro.

Sim, sem dúvida! Claro que me sinto diferente ao pintar numa parede da rua do que num museu. Quando estou a pintar para um museu, um interior, sinto que estou a pintar comprimido, que estou a comprimir toda a informação. O teu mundo de coisas, num 1 m². Cá fora pinto murais de 20 m x 10 m. Portanto, imagina, é quase como estares habituado a pintares numa folha A4, e, de repente, alguém te diz que a partir de agora tens de passar a pintar dentro de selos. É muito diferente, porque o *spray* e o *graffiti*, e as outras formas de expressão mais recentes, são coisas que ocupam mais espaço e mais imagem, e têm também mais impacto visual... e, por mais que um quadro seja bonito, não tem o mesmo

impacto que cá fora. Não dá mesmo, o pequeno contra o grande, em termos de impacto visual, não dá.

Por isso é que foi muito interessante que, numa das suas últimas exposições individuais, tenha pintado uma parede no interior de um museu, em contraposição com as telas de graffiti.

Achei que fazia sentido, e que poderia pedir para pintar numa das paredes, porque acho que aquele aspeto museológico não estaria a transmitir realmente como é a minha arte e que esta só pareceria verdadeira se pudesse pintar naquelas paredes. Funcionava como um extra, que captava essa energia do *graffiti* e a transmitia. Não podemos pôr as pessoas a vibrar connosco, mas podemos atrai-las para essa vibração. Aquilo foi uma forma de atrair as pessoas para essa vibração. Uma forma de ver a essência do *graffiti* e como são as cenas de verdade.

Na verdade, nem sou muito uma pessoa de fazer muito exposições a solo, recebo muitos convites, eventos e *e-mails* por dia, mas o que não existe são muitos convites de galerias para levarem a minha arte a exposição. Aí apercebes-te que aquilo é um mundo, e nós estamos noutro mundo, e que ainda temos de conquistar muita coisa para chegar lá. Muitas pessoas desse mundo não estão interessadas no meu trabalho, mesmo que o conheçam.

Porque é que acha que isso acontece, o facto de não quererem expor a sua arte?

Porque é um mundo e um circuito fechado de interesses, de curadorias e de circuitos da palma de uma mão... e isso são *lobbies*. Se tu vais a essas galerias com menos reconhecimento, aquilo que se vê lá, são segmentos próprios, são artistas, famílias, *lobbies*, etc., de umas dez pessoas que andam ali, e são sempre os mesmos. Eventualmente, há alguém que rompe e pegam, mas tem de ter sempre muito cuidado com isso. Por exemplo, a Underdogs. Quando surgiu a força e o *power* do Bordalo II, eu pensei: como é que estes gajos vão pegar neste gajo? Se pegarem neste gajo ele vai dar cabo de vocês todos! Qual Vhils qual quê? O trabalho desse gajo é muito mais interessante. Pelo menos para mim. Imagina eu... o que faria com esse gajo? Tenho de ter *bueda* cuidado porque

esse gajo é um monstro. Como é que as pessoas lidam com isso? E os artistas como lidam com isso? Estamos a falar de um gajo que pinta comboios desde finais dos anos 90. Todo esse processo é difícil. Mas Portugal está a dar mostras de todo esse pessoal que começou na rua, no ilegal, e que agora estão a fazer coisas... E como é o discurso dessas pessoas? Deste caso em particular, quando o Nomen começou, a partir de 2007, a fazer trabalhos de *graffiti* e a assumir aquilo que fazia, outros gajos começaram a dizer mal de mim e agora eles são uns vendidos. E agora? Qual é a minha posição? Estás a ver? Por isso é que é tudo muito giro... O que quero dizer é que, esta cena toda do pessoal que se vendeu ou que foi para o museu ou para a galeria, isto é um processo contínuo, que começou com o Dondi em 1991, em Nova York. Porque até lá, também toda a gente lhe dizia que para museus e isso não dava. Mas quando o Dondi abriu portas, porque era o *King* daquilo tudo, outros *Kings* o seguiram até que chegou à Alemanha, mas só a partir de 2000. Porquê? Porque a Europa não se prostituía. A partir do ano 2000 é que isto de meter o *graffiti* em galerias começou na Europa. Na altura tínhamos todos a ideia de não fazermos o que os outros queriam.

Acha então que não é de todo uma arte fácil de ser exposta?

Não. Não é fácil por causa de todos esses *lobbies* que se criam. E é assim. A vida é assim. Com o tempo começa-se a perceber. Eu, por exemplo, vou criar o meu próprio *lobby*, com o Ram, com esta galeria, a Double Trouble. É a mesma coisa. Vamos criar um grupo aí de cinco, seis ou sete artistas, e vamos ser iguais aos outros. Sabes porquê? Porque como não nos deram entrada no mundo deles, nós criamos a nossa própria entrada. Eu também acredito que todos os artistas que estão nessas galerias também foram renegados até criarem a entrada deles. É esse o processo. Temos de ser rejeitados às vezes, e criarmos o nosso mundo. E é bom sermos rejeitados, porque vamos criar algo bem maior. Ou então somos logo aceites, mas esse processo toma conta de nós, e então nós nunca vamos ser tão grandes a construir a nossa própria cena. Eu quero ser independente e vou criar situações para isso. Mas eu, pessoalmente, não acredito que seja fácil vender quadros em Portugal, para nenhum artista. Nem acredito que haja assim tantos colecionadores como se diz por aí... Eu, por exemplo, vendi dois quadros na minha exposição, podia ter vendido 40, mas, claro, estavam os 2 a 5000 euros. Se aquilo custasse 300 euros, tinha

vendido tudo, mas aí tinha-me queimado, nunca mais passava dos 300 euros. Às vezes, tens de te prejudicar um pouco, se por exemplo, eu pintasse um quadro de 2m x 2m, seria muito difícil vendê-lo, porque é enorme. Mesmo que eu saiba que o impacto de um quadro grande é muito maior, e as pessoas vão falar muito mais de mim do que se tivessem visto quadros mais pequenos.

E a mensagem que quer transmitir será mais eficaz na utilização da rua ou do museu?

Na rua. É mais na rua. Eu gosto do museu porque é uma maneira que os artistas arranjaram de escoar e perpetuar a sua arte, e aferir um dinheiro maior num espaço mais pequeno. Por exemplo, numa parede enorme na rua, se for um trabalho comercial, o artista pode cobrar a parede entre 500 a 5 000 euros, mas tu podes fazer o mesmo trabalho numa tela, e essa tela valer os 5 000 euros. Claro que o prazer de pintar na parede da rua é muito maior, mas em termos monetários, e de exposição do teu trabalho é mais fixe a tela do museu. Pode ser colocada em qualquer lado, vai perdurar também. Lá fora, as pessoas vêm os grandes murais, e se perguntares ninguém sabe o nome do artista que lá pintou. Enquanto que, um museu faz uma exposição do artista X, quando as pessoas lá vão, já sabem quem é que é. O museu acaba por ser mais mediático. Por exemplo, durante a minha exposição, tive muito mais *e-mails* e convites atrás do meu trabalho, do que antes da exposição acontecer. Mas, assim que se esquecerem, aquilo acaba e cai logo no esquecimento.

Acha que esta arte tem mais reconhecimento dentro do museu?

Eu acho que se estão a quebrar barreiras e que a sociedade em geral, as galerias e os museus, estão calmamente a aceitar isto, porque já não dá para esconder. Mas sim, dá-se outro reconhecimento no museu que antigamente não se dava. Tem a ver com a aceitação, e tem a ver com a mente das pessoas. Por exemplo, as primeiras pessoas que eu me lembro a exporem no Museu da Eletricidade, fui eu, o Youth, o Mosaik, o Obey, etc., em 1996. Nessa altura, alguém pegou na nossa *crew*, os PRM, e pensou que a cena que nós fazíamos na rua - na altura, era só *graffiti* - a devíamos expor num espaço. E arranjaram-nos um

espaço no Museu da Eletricidade para nós expormos. Desde essa altura, até 2000, vários artistas expuseram lá. Depois aquilo fechou, esteve interdito e ninguém fez nada. E só pelo ano 2005, ou 2006, aquele espaço voltou a abrir, já com artistas mais modernos a exporem lá, como por exemplo o Vhils. Mas hoje, na cabeça das pessoas, só existe o Vhils, porque ouvem aquilo que os *media* lhes contam. Mas existem muitas coisas que se romperam antes, e fomos nós. Esses curadores ocasionais que nos convidaram na altura, em 1996, para expor, estavam com um *power* muito mais à frente para a época, porque na altura não havia nada disto. Havia pessoas a pegarem em nós, neste caso na *crew* PRM, para expormos as nossas cenas, e tivemos um convite para uma coisa brutal, na Av. 24 de Julho, em 1998, um espaço com 3 andares e um bar, no qual cobravam cerca de 2 euros ao público que lá entrava, para ir beber uns copos, mas ao mesmo tempo, cada andar estava pintado e cheio de obras de arte dos artistas, e o dinheiro que se fazia com as entradas revertia para os artistas que expuseram, porque a organização sabia que não iam vender telas nenhuma. E eu, hoje em dia, sinceramente, acho que as pessoas devem pagar mesmo para ver. Porque se fores ver o concerto do teu herói da música também pagas. E acho mal as coisas que são ao ar livre, tipo o *graffiti*, ou o surf, não teres de pagar se fizerem algo lá dentro! A arte é gratuita? Não é! As empresas de *tours* de *street art* também ganham dinheiro todos os dias, porque é que nós não haveremos de ganhar também?

Será que estamos a passar o conceito de galeria/museu para a rua? Poderemos considerar a cidade como galeria a céu aberto, ou ainda haverá uma forte separação entre RUA e MUSEU?

Eu acho que estamos num processo que não dá para tirar conclusões sobre se estamos mais para o lado da rua ou do museu. Sabes quando o DJ está a meter a segunda música e ela está a entrar baixinho? A primeira música é o museu, que diz que aqui ninguém entra, a segunda somos nós, que estamos a meter um *beat* na batida, ou seja, eles gostam [o museu], eles estão a gostar. Há público, há audiência, há os *lobbies*, e agora estão os dois, a rua e o museu, estão encavalitados no mesmo *beat*. E das duas uma, ou se faz agora uma grande passagem e fica altamente, ou então volta tudo atrás. Nós estamos num momento em que há uma aceitação cada vez mais crescente da parte de instituições, museus, curadorias e pessoas interessadas em divulgar e encaixar-nos em programas, mas

também há aqueles museus que são os velhos do Restelo, que dizem que o que é bom é o de antigamente, estão agarrados aos *lobbies*, e não nos aceitam porque temos de ter mais de 70 anos para lá expor.

O que é afinal o artista urbano para si?

É uma questão difícil de responder, porque existem muitos termos para nos definir. Por exemplo, para mim a arte pública, são rotundas. Aquela arte de rotunda. Cada um tem os seus termos. Eu assumo-me como *writer* de *graffiti* e é aquilo que eu posso assumir. Se estou enquadrado como um artista urbano, poderei estar... Até porque o meu trabalho é tão diverso que se calhar é difícil de enquadrar.

Em que contexto surgiu o seu interesse pelo graffiti?

Uma vez que estava a conversar com um amigo meu que me mostrou umas fotos de um *graffiti* simples, e eu olhei e pensei que aquilo era super louco, fiquei curioso. Isto foi em 1987. O meu amigo sugeriu-me ir ver outro amigo que pintava, que afinal eu também já conhecia, irmão da amiga da minha irmã. Então fui a casa dele e vi montes de coisas desenhadas e fiquei maluco a olhar para aquilo. Até que ele me sugere fazer-me umas calças, todas coloridas a dizer «underground» e eu fiquei pasmado a olhar para aquilo! Nessa altura eu era DJ, nos finais dos anos 1980, e quando eu gravava as *mix tapes*, escrevia nas cassetes o nome dos artistas das músicas, já com letra de *graffiti*, estava influenciado pelas calças. Depois comecei a fazer em folhas de papel. Entretanto, em 1988, aparece um *graff* em São Domingos de Rana, brutal, que fiquei uma hora a olhar para ele, e foi nesse momento que eu disse: é isto que eu quero fazer! Continuei a fazer os meus esboços, mas sem dinheiro. Nos meus anos, já no ano seguinte, a minha mãe deu-me 500 escudos, e cada lata custava 250 escudos. Entrei numa loja e peguei em sete latas e paguei duas. O meu primeiro *graff* nem sequer foram letras, foi a cópia de uns bonecos que eu tinha visto numa revista. Só em 1991 é que percebi que o que tínhamos de representar não eram palavras à toa senão o nosso nome. Depois, há um pequeno *boom* em 1991, com os PRM, a minha *crew* da altura, e, até 2001, nunca parámos. Em 1993, foi pintado o primeiro comboio em Portugal e fui eu que o pinte, em Oeiras. O meu *tag* era

Wise, mas escrevi Mize nesse comboio. Nessa altura eu já era muito conhecido, não havia quase ninguém a fazer *graffiti*, e mudei o *tag* para não ser reconhecido. Fui apanhado a primeira vez em 1998. A pintar constantemente. Nunca parei. Tinha o pessoal a vigiar enquanto pintava. E, nessa vez, fui apanhado porque metemos na cabeça que queríamos apanhar o comboio que pintámos para ir para casa. Nós queríamos fazer a diferença, mandávamos tanto ali, que tínhamos de entrar naquele comboio depois de o pintar, a ideia era desafiar! E essa ideia parva correu mal, porque decidimos pintar as partes da frente do resto dos outros comboios todos. A seguir, entrámos na carruagem, só que levámos connosco o resto das latas e uma máquina fotográfica descartável. Assim que chegámos à nossa estação e saímos, ainda fomos tirar fotos às pinturas nas carruagens, todos felizes. Até que, a policia, que estava mesmo ali em frente à nossa espera, nos apanhou. Eles queriam que nós confessássemos, mas nunca o fizemos, e acabaram por nos levar para a esquadra. Só que a máquina de fotos tinha lá as provas todas de que tínhamos sido nós a pintar os comboios. Ainda tivemos de pagar 5 000 euros pela brincadeira! Mas sempre houve um grande respeito entre nós de nunca dizer o nome de ninguém. Nós fizemos história! É um longo caminho que tivemos que percorrer até a atualidade. Só que, depois de todos estes sacrifícios, de todo o caminho percorrido, chegas a 2017, e tudo o que ouviste falar do Nomen é que ele é um *sell out*. Mas eu também já disse o mesmo de outros. É curioso ver como é que todos nós nos vamos mudando, ou adaptando, ou vendendo a um regime, ou a uma sociedade, a normas, a instituições e que, no fim, reduzimos a pó uma cultura que era de verdade. Eu já não me considero um autor «de verdade», mas também as pessoas não conseguem perceber que o meu passado tem mais valor do que as coisas todas que se fazem hoje. Eu podia continuar a pintar comboios, ou ir trabalhar como vendedor ou mecânico, e não vendia o meu sonho, mas eu acho que são apenas caminhos. Nem o meu está correto, nem o deles está mais correto, são apenas caminhos e perspetivas de como as pessoas vêm as coisas. É a evolução das coisas. Eu vejo-me quase como a *Madonna* do *graffiti*. Ela adaptou-se aos tempos, então, eu sou como ela.

Não faço só letras, faço tudo, adapto-me.